

L'Art Belge

par

André Fontaine



LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

L'ART BELGE

Librairie Je
9, Str. Edgar

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

ART ET ESTHÉTIQUE

Collection publiée sous la direction de
M. PIERRE MARCEL

Volumes in-8° écu, avec reproductions hors texte, à 6 et à 10 fr.

Ouvrages publiés :

- | | |
|--|---|
| Titien , par HENRY CARO-DELVAILLE. | Les Artistes Écrivains , par P. RATOUIS DE LIMAY. |
| Velazquez , par AMAN-JEAN. | Phidias et le Génie grec , par HENRY CARO-DELVAILLE. |
| Greuze , par LOUIS HAUTEŒUR. | L'Ancien Art Bulgare , par BOGDAN FILOW. |
| Holbein , par L. FOUGERAT. | Hogarth , par ANDRÉ BLUM. |
| Hokousai , par HENRI FOCHLON. | Constantin Meunier , par ANDRÉ FONTAINE. |
| Puis de Chavannes , par RENÉ JEAN. | L'Art et les Artistes en Pologne , par JEAN TOPASS. |
| Giorgione , par GEORGES DREYFOUS. | Au Chevet de l'Art moderne , par GUILLAUME JANNEAU. |
| William Morris , par G. VIDALENC. | Eustache Le Sueur , par GABRIEL ROUCHÈS. |
| Rembrandt , par CH. COPPIER. | Roll , par A.-FERDINAND HEROLD. |
| Degas , par HENRI HERTZ. | Sodoma , par CHARLES TERRASSE. |
| Le Caravage , par G. ROUCHÈS. | Schongauer , par CLAUDE CHAMPION. |
| Goya , par JEAN TILD. | Rops , par ANDRÉ FONTAINAS. |
| Courbet , par ANDRÉ FONTAINAS. | |
| L'Art Norvégien contemporain , par G. VIDALENC. | |
| Memlino , par GEORGES HUISMAN. | |

En préparation :

Philippe de Champagne, par Ed. PILON. — Pisanello, par JEAN GUIFFREY. —
Claus Sluter, par JEAN CHANTAVOINE. — Art et Esthétique, par VICTOR
BACH. — Poussin, par HENRI MASSIS. — Daumier, par GUSTAVE GEFFROY. —
Fromentin, par E. PORT. — Claude Lorrain, par R. ESCHOLIER. — Rubens,
par R. PIERRNS-GEVAERT. — Toulouse Lautrec, par F. CARCO — La Crise
présente des arts plastiques, par HENRI HERTZ. — Delacroix, par DE TRAZ.
— Tiepolo, par A. SEGARD. — Perronneau, par CH. SAUNIER. — Les Caricaturistes,
par A. BRÉOL. — Le Bernin, par P. ALFASSA. — L'Art Marocain, par G. VIDALENC.

BD 360889

ART ET ESTHÉTIQUE

In v. A. 15.372

L'ART BELGE

DEPUIS 1830

PAR

ANDRÉ FONTAINE

39734
42763



PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108. BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1925

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

CONTROL 1953

1956

1961

L

Re 31/08.

BIBLIOTECA CENTRALA UNIVERSITARA
- CAHULUI BUCURESTI
COTA 37174

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

*100 exemplaires sur papier Lafuma pur fil,
numérotés de 1 à 100.*

BCU-Bucuresti



C39734

PL. I.



CONSTANTIN MEUNIER. — ANVERS
Bronze. (Collection Jacques-Meunier.)

L'ART BELGE DEPUIS 1830

INTRODUCTION

A Bruges comme à Liège, à Anvers comme à Bruxelles, que l'on erre au hasard dans les vieilles rues tortueuses et solitaires ou dans les larges avenues bordées de riches demeures, on aperçoit partout, entre les grands rideaux des fenêtres closes, des statuettes en plâtre peint ou en marbre précieux, dont le goût n'est pas toujours heureux, mais atteste le double besoin de récréer la vie intime de quelque illusion de beauté et de faire montre au passant d'aptitudes au mécénat. Il est facile de railler cette humble survivance, parfois caricaturale, des élégances flamandes et wallonnes, mais il me plaît de constater, dans ces prétentions naïves, les tendances héréditaires d'une race — de deux races — productrices des belles œuvres qui firent la joie délicate des ancêtres.

En réalité, depuis une quarantaine d'années, nous assistons, sans nous en être rendu suffisamment compte parfois, à une renaissance de l'art qu'on a coutume d'appeler flamand, mais qui est aussi bien wallon que flamand (comme l'a démontré Maurice Des Ombiaux,

dans son *Essai sur l'art wallon*) et que nous n'hésiterons pas à appeler l'art belge, sans renoncer pour cela à distinguer la truculence et la violence flamandes de la gaieté insouciant et spirituelle des Wallons ; la mysticité ardente des Flandres, de l'individualité railleuse et bon enfant des heureuses terres mosanes ; la sauvage rusticité de la Campine, de la silencieuse activité du Pays noir.

De fait, le goût des arts s'est affirmé de nouveau en terre belge depuis un siècle environ, après une éclipse presque totale, qui commence avec la disparition des élèves de Rubens et finit avec l'avènement des élèves de David. Vers 1850, il n'y a pas à Bruxelles un écrivain capable d'exprimer en une langue savoureuse une pensée originale ; mais déjà peintres et sculpteurs s'efforcent avec bonheur de traduire leur idéal de beauté. Le goût des arts, trente ans plus tard, est tel que presque tous les littérateurs, en prenant conscience de leur vocation, se sentent attirés vers les peintres, les sculpteurs, les graveurs, soit pour rendre compte des expositions, soit pour solliciter leur collaboration. Dès 1858, Charles De Coster, le restaurateur, le père, à vrai dire, des lettres belges, ne conçoit ses *Légendes flamandes* et ses *Contes brabançons* qu'avec des illustrations dues aux meilleurs graveurs de l'époque — j'entends aux graveurs originaux. Félicien Rops lui-même fait ses débuts près de lui. Camille Lemonnier, qui devait plus tard être sacré Maréchal des Lettres belges, commence par des critiques de Salons, et telle de ses plaquettes est imprimée « chez

l'auteur », signe certain d'une passion irrésistible. Toute sa vie, il combat pour un idéal d'art : jeune, il défend Courbet ; aux approches de la vieillesse, il consacre à Constantin Meunier et à Rops des ouvrages enthousiastes ; dans tout l'éclat de sa carrière, il avait écrit son *Histoire des Beaux-Arts en Belgique*. A travers l'idéal littéraire il poursuit l'idéal artistique. — De même Verhaeren : dans la *Jeune Belgique* de Max Waller, il se fait le champion des peintres d'avant-garde, et plus tard il écrit un beau livre sur James Ensor, en attendant les pages admirables où il analysera et synthétisera à la fois le génie de Rembrandt, puis celui de Rubens. Au fond la beauté, telle que le grand poète la conçoit, telle que la conçoivent les hommes de lettres belges, la beauté est une : le poème et la statue n'en sont que des aspects différents ; l'essentiel, c'est que l'âme arrive à s'exprimer conformément aux exigences de la technique délibérément choisie.

On trouverait bien peu d'écrivains belges chez qui l'amour intense de la peinture et de la sculpture ne se soit pas affirmé par un témoignage précis ; même un Rodenbach, presque exclusivement confiné dans sa rêverie de malade, dans sa nostalgie des villes dolentes, étudie, dans *L'Élite*, l'art des grands maîtres ses contemporains et amis. Le romancier Sander Pierron, le dramaturge Gustave Van Zype, le lyrique Arnold Goffin sont des critiques et des historiens d'art, tout de même que le conteur wallon Maurice Des Ombiaux, ou le tumultueux Flamand Georges Eekhoud, au génie incisif, qui

n'a pas dédaigné d'écrire un excellent livre sur les animaliers belges ; tout de même que Louis Piérard, qui a prélué par des études d'art aux luttes de la vie politique.

Bien plus, les écrivains belges ont aimé la collaboration des artistes, non pas pour obtenir la clientèle des bibliophiles souvent attardés, mais pour affronter leur texte à des représentations plastiques qu'ils espéraient adéquates. Les éditions originales de Verhaeren sont ornées de motifs décoratifs dus presque toujours à son ami Théo Van Rysselberghe, parfois à Henry Van de Velde, et y prennent un charme d'art qu'on ne retrouve point dans les suivantes. D'accord avec l'excellent éditeur Deman, dont les livres les plus simples gardent toujours un aspect délicat et précieux, il n'hésitait pas à faire appel au talent d'Odilon Redon, dont la hardiesse scandalisait, et il lui demandait des frontispices pour les *Soirs*, les *Débâcles*, les *Flambeaux noirs*, comme le poète Iwan Gilkin devait le faire à son tour pour la *Damnation de l'artiste* et *Ténèbres*, comme Edmond Picard pour la grande édition du *Juré*. Maeterlinck, lui, allait droit au puissant artiste que devait bientôt devenir George Minne : les illustrations des *Serres chaudes*, celles des *Trois drames pour marionnettes* restent des œuvres profondément graves et émouvantes, d'un dessin savant, archaïque et sincère. De George Minne également, les quatre « images » qui s'apparient si étroitement au grave et religieux symbolisme des *Villages illusoires* de Verhaeren. Et c'est enfin Doudelet, graveur wallon d'inspiration élégante et recueillie,

qui illustra les *Douze chansons* de Maeterlinck. Si j'insiste sur ces collaborations, c'est parce qu'elles n'ont rien à voir avec les conceptions commerciales de certains éditeurs, mais parce qu'elles marquent nettement la tendance spontanée de la littérature à rejoindre l'art plastique, sans que l'art plastique sacrifie jamais à la tentation d'empiéter sur la littérature, sans qu'il cesse de songer exclusivement à son moyen d'expression propre pour tomber dans une banale ou puéride déclamation.

Mais, pour faire mieux comprendre encore cette emprise de l'art plastique sur l'âme belge représentée dans ce qu'elle a de plus significatif, dans le génie de ses écrivains, il ne sera pas indifférent de remarquer que beaucoup de poètes ont tenu à décorer eux-mêmes leurs livres : et avant tous, Max Elskamp, ce raffiné de naïveté, qui a taillé dans le bois, à la façon d'un incunable, son *Alphabet de Notre-Dame la Vierge*, et qui a orné de culs-de-lampe archaïques et charmants, de lettrines spirituelles à force de simplicité voulue, de grandes images rustiques et édifiantes, les divers recueils qu'il a publiés depuis une trentaine d'années. Ce bon poète est un graveur dont le nom restera, mais il n'a gravé que pour lui-même, pour donner de sa pensée poétique une interprétation intégrale. Dans un autre genre, Théodore Hannon, quoiqu'il ait parfois préféré avoir recours, pour illustrer ses spirituels quatrains, au génie savant de Rops, ou à l'aimable talent d'Amédée Lynen, a fait souvent mordre l'eau-forte. Grégoire Le Roy,

admirateur de James Ensor dont il a étudié l'œuvre dans un précieux ouvrage, a illustré de sa propre main une belle édition de son recueil *Le Rouet et la Besace*. Et si le joli poète du *Livre des Bénédictions*, Thomas Braun, n'a pas exécuté lui-même les vignettes si délicieusement pieuses de son livre, du moins son inspiration s'est-elle comme prolongée dans l'âme de son frère. Je n'ai garde d'oublier non plus ces pages étranges, où l'ironie se mêle si souvent à un ésotérisme parfaitement hermétique, que Jean de Bosschère a marquées doublement de son art acide de graveur-écrivain. Et pourquoi ne pas voir aussi, dans les récits ingénus et amusants qui accompagnent les dessins spirituels et drolatiques de Tytgat, une heureuse collaboration des arts et des lettres en la même personne ?

Bref, en passant en revue tous les écrivains qui de 1860 à 1900 ont présidé à la naissance des lettres belges, on en rencontrerait bien peu dont le talent ne semble pas avoir subi, dans ses débuts tout au moins, l'influence des arts plastiques, et ceci semble la démonstration indirecte de cette vérité, encore contestée, que l'âme belge est une âme artiste au sens le plus large du mot.

S'il en fallait une preuve plus précise, on la trouverait dans le grand nombre de peintres, de sculpteurs, de graveurs qu'a produits ce pays. En parcourant le catalogue de l'Exposition rétrospective qui eut lieu en 1880 à l'occasion du cinquantenaire de la proclamation de l'Indépendance, nous sommes étonnés de la quantité de noms qui y figurent, dont beaucoup sont encore illustres ou

honorablement connus aujourd'hui. Et pourtant, depuis cette date, le mouvement artistique n'a fait que se développer ; le caractère national s'est affirmé, sans que chacun des grands centres artistiques, Bruxelles, Anvers, Gand, Liège, ait rien perdu de cette individualité propre qui permet à un œil exercé de reconnaître immédiatement une œuvre flamande d'une œuvre wallonne, la matière grasse et vigoureuse d'Anvers de la limpidité et de la légèreté liégeoises.

En vérité, que l'on examine la production littéraire ou artistique de la Belgique, on arrive à cette conviction que jamais, dans un coin de terre aussi étroit, dans une population aussi ramassée, plus d'hommes n'ont été tentés par le désir d'exprimer leur vision en beauté et de célébrer dans les modes les plus divers la nature vivante.

Aussi serait-ce le travail de toute une vie que la simple élaboration méthodique, précise et définitive (dans la mesure où peut l'être une œuvre subjective par tant d'endroits) d'une histoire générale de l'art belge depuis 1830. On ne donnera ici que les noms les plus significatifs ; il suffira, dans ce petit livre, de marquer les étapes et de révéler à ceux dont l'attention n'a pas encore été attirée par l'effort de nos amis et alliés, la marche, d'abord assez lente, puis rapide et sûre, vers un idéal digne des Roger de la Pasture, des Rubens, des Jordaëns et des Van Dyck.

Mais y a-t-il, à proprement parler, un idéal belge ? Et se peut-il que la Révolution de 1830 ait fait naître la même conception esthétique dans une population

disparate, qui jusque-là n'avait guère songé qu'à obtenir de façon ou d'autre son indépendance, qu'à fixer enfin sa forme de gouvernement, et à prendre conscience, sinon de sa vie propre, du moins des moyens de la développer librement ? Quel rapport entre un événement politique, si important, si inattendu même qu'il soit, et l'éclosion des talents individuels, soucieux de s'affirmer, dans un milieu en somme plus disposé à s'enrichir qu'à s'enthousiasmer devant des chefs-d'œuvre ? Aujourd'hui encore, Flamands et Wallons s'opposent leurs tendances divergentes, leur culture adverse, et ne se retrouvent vraiment frères que devant le danger commun ou dans l'effort vers la grandeur matérielle et morale du pays.

Il n'en reste pas moins que cette fraternité aux heures décisives a dans les âmes un retentissement plus profond que les querelles traditionnelles de province à province, telles que nous les avons jadis connues en France entre gens du Nord et du Midi, entre Bretons et Normands, entre la plaine et la montagne. La vie prend réellement sa signification, non dans le geste inconscient et la mesquinerie quotidienne, mais dans l'élan unanime qui emporte les volontés vers la liberté, vers l'organisation, vers l'accroissement d'un patrimoine moral commun. C'est en ce sens que la Révolution de 1830 marqua une date solennelle de la pensée belge : du jour où Bruxelles devint le siège définitif d'un gouvernement stable, tout un peuple jusque-là épars et divisé se groupa pour la réalisation d'un idéal commun. Comment l'art aurait-il

échappé à cette ambiance bienheureuse, alors que sa mission propre, c'est de révéler plus clairement, plus délicatement, plus largement à la pensée de chacun la beauté où aspirent inconsciemment tous ceux que le même mouvement entraîne vers le même but ? Je crois fermement que si l'indépendance de la Belgique n'avait pas été proclamée, ni l'exil de David, ni l'admiration pour la France, ni la vocation d'un Leys ou d'un Braekeleer n'auraient été suivis d'effets tels que ceux que nous constatons aujourd'hui. Il y aurait eu quelques artistes belges, qui pour la plupart auraient émigré à Paris, il n'y aurait pas eu d'École belge.

Et que l'École belge existe, c'est ce que personne ne conteste plus sérieusement. Entre les paysages d'un Fourmois, d'un Boulanger, d'un Verwée ou d'un Claus, entre les types d'un Meunier, d'un Frédéric ou d'un Laërmans, se révèle une parenté qui ne saurait échapper à un œil averti. Partout le même goût de la simplicité grave, la même aversion pour l'élégance facile, la tendance de plus en plus accusée à s'affranchir de la rhétorique, un métier sévère, discipliné, patient et un peu rude. La séduction n'est presque jamais immédiate ; elle agit insensiblement à mesure que l'analyse de l'œuvre démontre les qualités d'observation et d'exécution. Mais une fois qu'on est conquis, on l'est pour toujours.

Chose unique : cet idéal commun aux Flamands et aux Wallons s'accorde avec le tempérament différent des deux races, plus fondues à la vérité qu'on n'a coutume de le représenter : car combien y a-t-il en Belgique

de familles purement flamandes ou purement wallonnes ? Nulle part il n'existe autant de centres artistiques si rapprochés et conservant pourtant des traditions si particularistes. A côté d'une École anversoise, rivale de l'École bruxelloise, on trouve une École liégeoise, très différente de l'École gantoise. Et même, depuis qu'Antoine Bourlard a fondé l'Académie de Mons, depuis surtout qu'Émile Motte en a assumé la direction et formé de nombreux élèves qui à leur tour sont devenus des maîtres, on peut dire qu'il est né aussi une École montoise. C'est ainsi que, dans l'unité belge, la variété provenant de tendances différentes apporte un charme nouveau, et que la saveur du terroir s'ajoute au goût fondamental et essentiel. Il n'y a rien d'aussi déconcertant pour un Français que ce riche régionalisme artistique dans un pays plus petit que telle ou telle de nos vieilles provinces, dans lesquelles on rencontre à peine çà et là un peintre ou un sculpteur de talent. Paris absorbe tout. Mais Bruxelles n'a même pas pour satellites Anvers, Liège et Gand. Car chacune de ces villes, si l'on essayait de poser ainsi la question, réclamerait probablement les trois autres comme ses propres satellites. Qui ne voit qu'une telle émulation est particulièrement favorable à l'éclosion du talent, alors qu'un même lien national relie étroitement les divers centres d'art ?

Pourquoi faut-il que, seuls, l'architecture et l'art décoratif aient échappé jusqu'ici au grand mouvement qui va sans cesse se développant ? Cependant le moyen âge avait donné à Bruxelles Sainte-Gudule ; le xvii^e siècle,

la Grand'Place, reconstruite après le bombardement de 1695; le XVIII^e, la place des Martyrs si pure de style, la place Royale et la rue Royale; pas de villes belges, si modestes qu'elles soient, qui ne s'enorgueillissent de belles maisons anciennes, d'hôtels de ville, de beffrois, d'églises et de cloîtres; mais à partir du XIX^e siècle, rien ou presque rien, en tout cas rien d'original.

Cela, sans doute, s'explique en partie par les bouleversements politiques et les guerres si peu favorables aux grands travaux d'architecture, mais aussi par une réelle stérilité de conception dont la France offre, hélas! l'équivalent. Dans la seconde partie du siècle, le progrès constant des entreprises industrielles peupla le pays de puits de mines, d'usines, de gares de chemins de fer, relevant plutôt de l'art de l'ingénieur que de celui de l'architecte. Les galeries Saint-Hubert, dues à J. P. Cluy-senaer, et l'église Sainte-Marie de Schaerbeek, œuvre de Van Overstraete, sont peut-être les meilleurs spécimens de l'architecture urbaine avant 1850; c'est peu. Il faut, toutefois, rendre justice au bourgmestre De Brouckère, qui donna à Bruxelles sa ceinture de boulevards et lui ménagea des dégagements vers la campagne. Si on appelle cette ville un petit Paris, c'est sans doute parce que De Brouckère y réalisa la même conception que Haussmann à Paris. Notons d'ailleurs qu'à diverses reprises la Belgique emprunta des architectes à la France: c'est Guimard qui, en 1775, construisit la place Royale, le palais de la Nation, et qui ménagea sur la ville basse les belles échappées qu'on aperçoit fréquemment, lors-

qu'on suit la rue Royale ; c'est à l'architecte Giraud qu'on doit la grande arcade du Cinquantenaire.

Mais du moins la Belgique, entre 1850 et 1890, compta quelques constructeurs intéressants : tout d'abord Poelaert, l'auteur du fameux Palais de Justice de Bruxelles dont la silhouette obsédante s'aperçoit de tous les points de la ville, dont les proportions colossales inquiètent, dont le dôme se détachant d'une lourde masse carrée semble un produit bâtard de l'Italie et de la France, mais qui reste imposant quand même, surtout lorsqu'on pénètre dans l'édifice, et qui force l'attention des techniciens par la belle qualité des travaux d'art soutenant jusqu'au bas de la colline cette immense bâtisse ; au reste, la présentation sur une terrasse dont l'aménagement est inachevé, ne met pas l'œuvre en valeur. Somme toute, on peut ne pas aimer la construction de Poelaert, mais on ne niera pas que ce fut un architecte ; on lui doit par surcroît le théâtre de la Monnaie, d'un goût romain assez plat, et l'église de Laeken, d'un gothique rococo si étrange, d'une conception hybride plus fautive encore que le Palais de Justice, mais dont Poelaert n'est pas entièrement responsable puisque l'édifice fut achevé en 1907 par l'Allemand Schmidt. Aucun style donc n'était étranger à Poelaert : mais dans aucun style son besoin propre d'originalité n'aboutissait à un effet harmonieux, et l'on se demande s'il n'eût pas mieux fait encore de se résigner à une banale imitation. La Bourse, œuvre de Léon Suys, les hôtels construits par Janlet, Beyaert, Janssen, ne sont pas des chefs-d'œuvre ; mais

ils ne visent pas à renouveler l'art de bâtir et n'imposent pas de partout leur masse prétentieuse. On peut en dire autant du Palais des Beaux-Arts dû à l'architecte Balat ; l'ordonnance intérieure en est du moins heureusement comprise et permet aux conservateurs de bien présenter et au visiteur de bien étudier les œuvres exposées. Mais on ne saurait considérer ce monument comme un de ceux qui embellissent vraiment une ville ; tout au plus lui donnerait-il, pour sa modeste part, cet aspect solennel qui semble avoir été l'idéal de nos grands-pères, mais qui a cessé d'être le nôtre et cesse de plus en plus d'être celui du nouveau Bruxelles.

Dans les dernières années du XIX^e siècle, en effet, on vit quelques architectes belges réagir avec plus d'énergie encore que leurs confrères parisiens d'avant-garde contre une esthétique désuète : ils abandonnèrent délibérément les styles anciens et les ordres classiques pour renouveler l'aspect des demeures privées en y distribuant plus largement la lumière, en partant de l'ordonnance intérieure pour aboutir à des façades en harmonie avec elle, en renonçant à l'ornementation d'emprunt, en cherchant des lignes simples, droites, logiques, décoratives, adaptées à notre vie moins compliquée que celle de nos pères. De même que nous ne portons plus la perruque, la culotte et le manteau des petits marquis, de même nous ne devons plus construire des hôtels à frontons hautains et à cheminées sculptées de la base au sommet. Il nous faut une élégance plus sobre et plus nuancée (comme celle de nos vestons et de nos cravates), une

élégance que tout le monde sente et qui ne soit un défi pour personne, une élégance aristocratique dans une démocratie qui supporte mal la morgue.

Je verrais déjà volontiers les prémices de ce nouveau style dans l'aménagement du square du Petit-Sablon, dû à Henri Beyaert, en 1891, et dans celui du Jardin Botanique confié à la même époque aux sculpteurs Constantin Meunier et Van der Stappen. Sans doute, ces deux jolies créations, où l'art des Dillens, des De Vigne, des Jef Lambeaux s'est donné carrière dans les amusantes figures décoratives du Petit-Sablon, où des œuvres tantôt gracieuses, tantôt puissantes s'étagent aux divers plans du Jardin Botanique, ne sont pas nettement caractéristiques du nouveau style architectural ; mais elles sont en harmonie avec lui et confèrent à Bruxelles un peu de cette grâce moderne qui fait le charme particulier des quartiers neufs d'Ixelles ou du square Ambiorix.

Car c'est là surtout qu'ont travaillé les hommes de la nouvelle école : Hankar, vers 1890, et, presque en même temps que lui, Horta, dont la célébrité grandit vite en dehors même de son pays. Cet architecte si hardi et si original n'a pas encore eu l'occasion de construire de monuments publics de première importance ; mais il a préparé les plans du futur Palais des Expositions qui s'élèvera non loin de la gare du Midi. Parmi les hôtels particuliers qu'il a érigés et qui doivent tout leur charme extérieur à la simplicité logique des lignes et des ornements où se prolonge pour ainsi dire la vie

qui circule à l'intérieur, la Maison du Peuple, si vaste, si spacieuse, si habilement distribuée dans un espace relativement restreint, mérite d'être citée au premier rang, quoique le bazar du boulevard Anspach, la bijouterie Wolfers, quelques hôtels de l'avenue Louise ou du square Ambiorix réalisent cette même élégance ennemie du faste, qui répond vraiment à ce que notre vie moderne exige des demeures où elle se déroule.

Ce mouvement, auquel se sont associés des hommes tels que les frères Hamesse, Hendrickx, Huibrecht Hoste, Antoine Pompe, Albert Van Huffel, après que leurs aînés Léon Snyers, Hobé, Joseph Diongre en eurent préparé le développement, est de ceux qui marquent une date et qui renouvelleront un jour la physionomie des villes devenues enfin plus discrètes et plus souriantes, plus accueillantes et plus simples, plus amies de la lumière et de la verdure. Le seul vœu que l'on puisse former, c'est que l'art officiel ne fasse pas sans cesse obstacle à de tels efforts et qu'on ne continue pas, dans les localités suburbaines, à élever des édifices publics prétentieux et coûteux.

Du moins, l'histoire de l'architecture à Bruxelles (car on n'ose guère parler d'Anvers où l'Allemagne avait imposé sa lourdeur majestueuse à tant de constructions, et quelles manifestations importantes d'architecture moderne y a-t-il en dehors de ces deux villes?), du moins donc l'histoire de l'architecture a l'avantage de nous donner en raccourci une première idée de l'évolution de l'art belge qui, avec une conscience et une

science des plus louables, s'efforça d'abord d'imiter les modes de Paris et y réussit parfois assez bien, se risqua même, avec un homme comme Joseph Poelaert, à des conceptions hybrides intéressantes quoique malheureuses, puis, à force de logique et de bon sens, arriva à l'originalité et trouva par surcroît l'élégance telle que la comporte vraiment la vie moderne.

On voudrait espérer que la nécessité de reconstruire les régions dévastées de fond en comble par la guerre de 1914, donnera au mouvement moderne une nouvelle impulsion ; mais la hâte avec laquelle les architectes sont tenus d'œuvrer ne les encourage guère à chercher des formules nouvelles ; et ce qu'il a été donné de voir jusqu'ici témoigne rarement d'un goût heureux.

Quant à l'art décoratif, pendant tout le XIX^e siècle, on lui chercherait vainement une tendance originale en dehors de celle que Horta lui donna, lorsqu'il étudia l'utilisation de la pierre, du bois ou du métal dans les ornements architecturaux ou même dans les objets mobiliers destinés à s'harmoniser avec ses constructions. Depuis lors, Philippe Wolfers s'est ingénié avec succès à moderniser le bijou ; à Bouffloux, près de Charleroi, Guérin et Delsaut ont produit des œuvres de céramique qui rappellent celles du Français Delaherche ; des tentatives pour renouveler le mobilier ont été risquées par quelques maisons bien inspirées, avec le concours d'artistes tels que Anto Carte, Marcel Wolfers et Jean Hendrickx ; des tapisseries et des tapis de haute laine dessinés et exécutés par les sœurs De Saeddelere, des cris-



NAVEZ. — LA FAMILLE DE HEMPTINE

Peinture. (Musée de Bruxelles.)

taux décorés par Lucienne Perrée, des dentelles et enfin des émaux de Tielemans, voilà à peu près tout ce qui, malgré les efforts d'un apôtre convaincu comme Marius Renard, a pu être réalisé dans le domaine de l'art décoratif. La jeune Société des artistes décorateurs, fondée en 1923, va-t-elle triompher de l'apathie où le public s'est jusqu'ici engourdi ? Il faut le souhaiter ; car il serait presque anormal de constater, comme nous allons le faire maintenant, un admirable essor de la peinture, de la sculpture et de la gravure, et d'avoir à déplorer l'absence presque complète de ces arts plus intimes qui, dans la vie de chaque jour, glissent un peu d'enveloppante et familière beauté.

39734



CHAPITRE PREMIER

LES PEINTRES

S'il est difficile de donner un aperçu du mouvement artistique belge dans le domaine de l'architecture, parce que précisément ce mouvement n'apparaît que tardivement chez un petit nombre de novateurs, il ne l'est pas moins de résumer l'effort de la peinture pour une cause diamétralement opposée : il n'y a peut-être pas de pays qui, proportionnellement au chiffre de sa population, ait produit tant de peintres de talent, tant d'œuvres significatives, qui ait trouvé dans la langue spéciale de la peinture l'expression naturelle de son idéal propre et qui ait réalisé, sans l'apport d'hommes de génie comme Ingres, Delacroix, Millet, Manet, Carrière ou Puvis de Chavannes, un effort plus continu et plus digne d'une étude attentive.

En 1880, lors de l'Exposition historique de l'art belge, plus de cinq cents peintres représentaient les tendances qui, dans des œuvres intéressantes, s'étaient affirmées depuis un demi-siècle ; aujourd'hui, une manifestation de même importance réunirait aisément un millier de noms. Il faut donc, pour se faire une idée sommaire de

l'évolution de la peinture belge depuis un siècle entier, consentir beaucoup de sacrifices et se borner à cette lutte d'influences dont quelques grands noms, trop peu connus en France, préciseront les moments décisifs.

En somme, l'histoire de la peinture belge depuis 1830 comprend d'abord une période de recherches destinées à renouveler l'inspiration et la technique, mais sans rupture brutale avec le passé. Ni dans le dessin, ni dans la couleur on ne s'insurgea violemment contre la tradition ; avec des procédés assez semblables à ceux des prédécesseurs, on essaie de faire mieux et autrement : on cherche plutôt une inspiration nouvelle qu'un métier nouveau. Puis le besoin d'expression originale et individuelle se précise ; en 1868, le Cercle de l'Observatoire se donne pour mission de conserver les saines traditions, et aussitôt en face de lui se dresse la Société libre des Beaux-Arts ; la lutte est engagée. Les novateurs, pour forcer l'attention, ne laisseront passer aucune occasion de scandaliser l'opinion commune ; ils se poseront, surtout à l'Essor et au Salon des XX, vers 1885, en ennemis de la discipline et en autodidactes ; ils finiront ainsi par faire admettre le principe de la liberté absolue en art. Il sera désormais entendu qu'un peintre peut hasarder toutes les nouveautés à la condition de réaliser une belle œuvre où se lira toute l'originalité de son inspiration et de sa facture. De ce principe naîtront parfois d'étranges audaces et d'inutiles excentricités ; mais le besoin se fera vite sentir d'une discipline, en attendant que l'homme de génie, le Messie vaguement espéré, proclame



HENRI LEYS. — LA FURIE ESPAGNOLE
Peinture. (Musée de Bruxelles.)

la formule définitive de l'art du lendemain, quitte à devenir lui-même le chef d'école abhorré dont ne se réclameront plus que les timides et les routiniers.

Voilà, semble-t-il, les trois grandes étapes de la peinture belge depuis 1830 : à la première se rattachent les noms de Navez, de Wappers, de Leys, de Henri De Braekeleer, d'Alfred Stevens, de Charles De Groux, de Wiertz, du paysagiste Hippolyte Boulenger, le chef de l'École de Tervueren, et de Constantin Meunier lui-même, mais de Constantin Meunier peintre et non sculpteur ; à la seconde, ceux de Charles Hermans, de James Ensor, de Vogels, de Théo Van Rysselberghe, de Dario de Regoyos, tous deux amis intimes de Verhaeren ; à la troisième, enfin, ceux de Frédéric, de Laermans, d'Henri Evenepoël, de Rik Wouters, de Courtens, de Claus, de Baertsoën, de Delville, de Montald, de Delvin et de tant de jeunes œuvrant silencieusement, attentifs à la fois à ce qui leur vient de Paris et à ce qu'ils trouvent dans leur propre fonds national si riche, si inexploré encore, si fécond toujours.

En 1825, David mourait à Bruxelles ; il y avait apporté avec la renommée de l'École française toute rajeunie de sa gloire personnelle, le goût du morceau consciencieusement étudié, le respect de l'antique s'alliant étrangement avec le respect de la nature qu'il observait de si près et avec tant de bonheur dans ses portraits. Il avait formé quelques élèves dont le meilleur, Navez, né à Charleroi en 1787, était déjà un homme quand il

se mit à son école. Navez exerça sur la peinture du XIX^e siècle une influence incontestable, puisque lui-même fut le maître d'artistes de tempérament très divers, comme le superficiel Portaël et l'admirable Constantin Meunier, comme le mondain Stevens et le plébéien Charles De Groux.

Mais David, si grand qu'il fût, ne devait pas, par l'intermédiaire de Navez, fixer les destins de la peinture belge : à Malines, puis à Anvers, Guillaume Herreyns, né au milieu du XVIII^e siècle, mort en 1827, avait enseigné les procédés flamands traditionnels et peint, après Rubens, de vastes scènes religieuses déclamatoires ; Mathieu Van Brée, Anversois lui aussi, s'était modernisé à Paris au contact de Vincent, mais était resté très flamand de couleur et de manière ; il eut, comme directeur de l'Académie d'Anvers, plus d'influence encore que Herreyns et prépara une génération de peintres aimant à représenter éloquemment les glorieux épisodes de la vie nationale. C'était donc bien la veine flamande que l'art continuait d'exploiter en Flandre, mais avec quelque chose du goût académique français transmis aussi par André Lens, cet autre Anversois né en 1739, un peu avant Herreyns, et qui peignait indifféremment des scènes empruntées à la mythologie ou à la Bible.

Quant à la Wallonie, à peine se réveillait-elle de son engourdissement avec Hennequin, directeur de l'Académie de Tournai, maître de ce Louis Gallait que sa ville natale devait plus tard glorifier comme un héros

antique dans des fêtes solennelles dont le monument élevé par le sculpteur Charlier évoque la curieuse vision. Mais là aussi la tradition, accommodée au goût du jour, s'imposait aux artistes comme aux amateurs. David ne fut en Belgique qu'un excitateur ; il ne fut pas un initiateur. Il contribua seulement à développer à Bruxelles, puis de proche en proche, à Liège et en Wallonie, l'étude de la peinture dont Anvers, Gand, Malines et Bruges, où enseignait Suvée, semblaient avoir jusqu'à gardé le monopole.

Lorsqu'éclata la Révolution, le Wallon Navez et le Flamand Wappers, élève de Herreyns, se partageaient la faveur du public. En 1831, Navez achève un de ses tableaux les plus importants : *Athalie interrogeant Joas* ; Wappers vient d'obtenir un éclatant succès avec son *Dévouement de Van der Werff* qui « eut l'air, dit Camille Lemonnier, de transporter la rue au salon ». Ni l'un ni l'autre de ces deux maîtres n'avaient la moindre prétention à l'originalité ; chacun appliquait consciencieusement les procédés de son école pour exprimer son idéal, idéal d'école, lui aussi.

Navez, à travers David, rejoint la tradition italienne : son *Agar et Ismaël* du musée de Bruxelles fait songer à Raphaël : Agar est une Madone, Ismaël un Bambino ; la grâce apprêtée, la pureté des contours, l'expression d'un sentiment tendre, voilà ce que recherche Navez, avec ceci de très particulier : c'est que, quand il se trouve devant la nature, il la traduit avec vérité et avec une réelle énergie de touche, comme David lui-même. Le

groupe de la famille de Hemptine, si sobre et si savant, si simple et si expressif, ne serait pas indigne du maître français ; un portrait admirable de vieille femme en bonnet assise dans un fauteuil de bois, son propre portrait par lui-même prouvent que Navez, lorsqu'il échappe à son idéal conventionnel, est vraiment un grand artiste. On comprend qu'il ait été capable de former, par le respect de la nature et du métier, tant d'excellents élèves qui comptèrent, dans tous les genres, parmi les meilleurs peintres de leur temps.

Quant à Wappers, dédaignant la délicatesse française, il peignait dans la manière grasse des Flamands avec des goûts savants dont il connaissait et pratiquait sûrement la recette. Son idéal, c'est l'expression un peu déclamatoire et littéraire des passions ; il veut avant tout être compris, traduire telle et telle nuance précise de l'émotion, dans l'espoir (qui alors n'était point chimérique) de suggérer cette émotion au spectateur. Son *Épisode de la Révolution de 1830*, exécuté en 1834, a de la grandeur, de la fougue ; depuis l'héroïsme jusqu'à la consternation devant la mort, tous les sentiments y sont exprimés ; l'ordonnance est belle ; mais l'œuvre sent l'atelier, la convention, le déjà-vu ; le métier, lui aussi, est habile, mais c'est le métier d'Anvers. Et si l'on examinait d'autres œuvres de l'artiste, comme le *Camoëns et son guide*, où le *Charles I se rendant à l'échafaud*, qu'il exécuta dans sa vieillesse, en 1870, toujours persisterait cette même impression de parfaite convenance de l'expression à l'idée, mais d'expression con-

ventionnelle s'attachant à une idée plus littéraire que picturale. Au fond, le malheur de Wappers, comme celui de Navez, en dépit de leurs origines et de leurs tendances différentes, c'est qu'ils ne sont pas eux-mêmes : ils ne valent que par les leçons reçues et par leur habileté à les mettre en pratique.

Or, ce défaut capital, ils le transmettront à tous ceux qui, après eux ou en même temps qu'eux, aborderont la peinture d'histoire et accapareront les commandes officielles. Qu'il s'agisse des classiques ou des romantiques, entre lesquels la différence nous paraît aujourd'hui assez peu intéressante, qu'on examine des Bruxellois comme Henri De Caisne ou Édouard De Biefve, des Anversois comme Nicolas De Keyser, l'homme des batailles moyenâgeuses, ou même comme Charles Verlat, cet orientaliste romantique qui peignit (et non sans talent) les *Canards* du musée de Bruxelles et la *Statue du duc d'Albe traîné dans les rues d'Anvers*; qu'on passe du Gantois De Vriendt, qui vécut dans la seconde moitié du siècle, au Tournaisien Louis Gallait qui pendant près de cinquante ans produisit des *Pestes d'Antioche*, des *Derniers hommages aux comtes d'Egmont et de Hornes*, et des *Abdications de Charles-Quint*, il semble toujours qu'on entende les mêmes variations sur les mêmes thèmes et que les peintres d'histoire aient abdiqué leur personnalité pour faire triompher la formule de l'école à laquelle ils appartiennent. Ils ne prennent, dirait-on, conscience d'eux-mêmes que devant la nature : telles figures d'enfants de Gallait, telles scènes d'animaux

de Charles Verlat sont autrement vivantes et donnent du talent de ces artistes une idée autrement avantageuse que leurs épopées picturales.

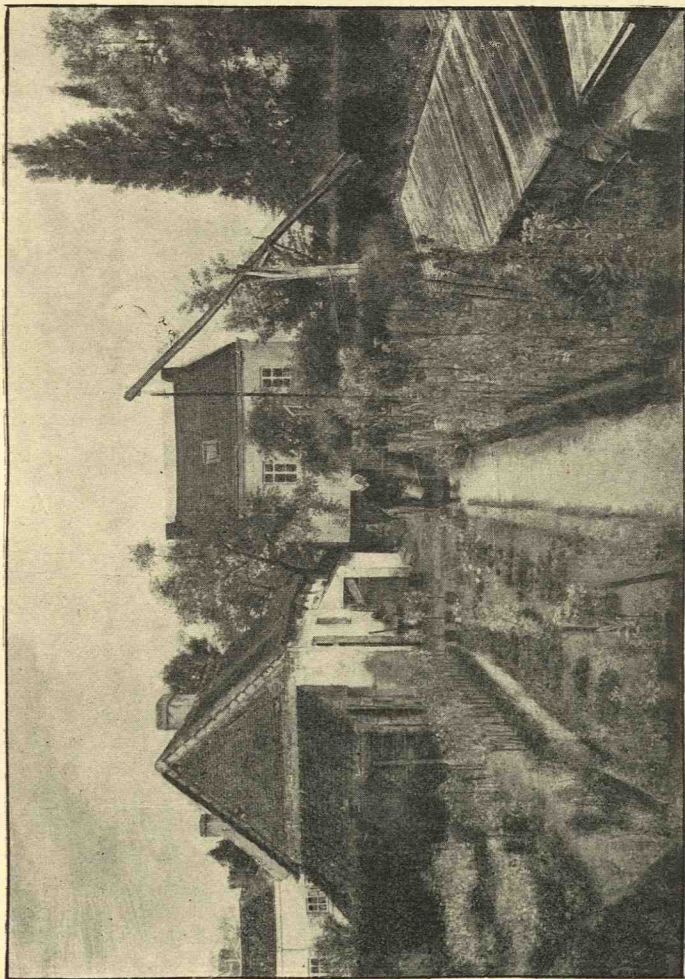
C'est certainement parce qu'il s'affirma plus personnel dans sa facture, sinon dans sa conception, que Henri Leys, élevé par son talent à la dignité de baron, se fit une place de premier ordre dans l'École belge. Nous restons, il faut l'avouer, un peu étonnés devant la réputation dont Leys jouit encore aujourd'hui dans son pays. Ses grandes pages d'histoire de l'Hôtel de Ville d'Anvers ou la célèbre *Furie espagnole* du musée de Bruxelles, nous font un peu l'effet des drames de Hugo, où le décor tient une place excessive, où le souci de l'archéologie apparaît assez vain, où les personnages se détachent en silhouette comme des saints de vitrail, où les tons agréablement juxtaposés sont à la fois un peu crus et un peu fades. Mais ces défauts, précisément, étaient une heureuse nouveauté vers le milieu du siècle : enfin, la cuisine fastidieuse, l'idéal ranci des Académies disparaissaient de cet art où les scènes se déroulaient avec simplicité comme dans une imagerie populaire très habile ! *La Furie espagnole* elle-même, avec son bel effet de fumée et d'incendie sur le ciel bleu, avec ses personnages qui ne jouent pas aux bourreaux et aux victimes, avec son évident souci de sortir des formules surannées, renouvelait l'art officiel et reposait des Keyser et des Gallait. Tels portraits, par exemple celui de Lucie Leys du musée d'Anvers, semblaient la transposition de personnages modernes en leurs doubles du xv^e siècle. Mais le côté anecdotique

rapetissait l'inspiration : *Les Trentaines de Berthal de Haze* rappellent les miniatures de missels ou de livres d'Heures ; *Le Rétablissement du culte dans l'église Notre-Dame à Anvers* est l'illustration de premier ordre d'un événement historique. Et, si neuf que soit le coloris de Leys, il reste artificiel et un peu froid ; les tons ne se heurtent ni ne se marient de façon imprévue ; ils ne s'harmonisent pas dans une lumière, dans une atmosphère où respire et resplendit la vie. Qu'on mette un Leys en regard d'un Rubens, et on comprendra immédiatement ce qui manque au coloris du peintre moderne. Néanmoins, ce grand artiste eut le mérite incontestable de rajeunir la peinture d'histoire, de lui donner une sorte de charme archaïque et de lui marquer une voie nouvelle. Il est juste que ses compatriotes le tiennent en haute estime.

C'est lui, d'ailleurs, qui fut le maître d'un artiste vraiment original et personnel, son propre neveu Henri De Braekeleer, né à Anvers en 1840, et qui devait y mourir trop tôt à l'âge de quarante-huit ans. Certes, Henri De Braekeleer n'est pas un révolutionnaire ; son père Ferdinand est l'auteur d'une estimable *Mort de Frédéric, comte de Mérode*, aujourd'hui au musée d'Anvers, et aussi de l'amusant *Comte de la Mi-Carême* du musée de Bruxelles ; peintre d'histoire et peintre de genre, le beau-frère de Leys reste attaché aux bons principes ; Leys lui-même n'est pas de ceux qui font fi de l'enseignement ; il veut améliorer, non détruire. Henri De Braekeleer est donc solidement encadré entre son père et

son oncle, qui lui enseignèrent tous les secrets de métier et le préservèrent de l'outrance et du paroxysme. Peut-être l'en préservèrent-ils trop et prit-il avec eux l'habitude de pousser souvent jusqu'au léché l'exécution de certains tableaux dont le sujet anecdotique a par surcroît quelque chose de vieillot. *Le Géographe* ou *l'Intérieur de la maison hydraulique* du musée de Bruxelles, le *Jardin du pépiniériste* ou *l'Homme à la chaise* du musée d'Anvers, sont des tableaux de genre d'inspiration un peu courte et de facture tellement étudiée qu'on a l'impression d'une œuvre de virtuosité plutôt que d'une véritable œuvre d'art ; l'auteur semble avoir mis dans son tableau plus d'ingéniosité et de science apprise que d'originalité de pensée et d'expression.

Mais, à cela près (et cela, à vrai dire, c'est beaucoup), Henri De Braekeleer est un des artistes les mieux doués qui se soient jamais rencontrés ; il ne lui a manqué que plus de spontanéité. On en trouvera la preuve dans ses études d'une saveur extraordinaire, dans sa *Jeune fille au piano* et dans son petit paysage du musée de Bruxelles, où quelques valeurs lui suffisent à donner l'impression d'un ciel lumineux, plus gris que bleu, faisant chanter les tuiles rouges d'une mesure perdue dans une campagne blonde ; on la trouvera surtout dans ses admirables natures mortes qui, elles aussi, par l'imprévu et la hardiesse de la touche, révèlent le goût de la couleur pour la couleur, le besoin de s'exprimer par elle indépendamment du dessin. Bref, chaque fois que Henri De Braekeleer oublie les bons conseils de ses proches et ne songe



HENRI DE BRAEKLEER. — LE JARDIN DU PÉPINIÉRISTE

Peinture. (Musée d'Anvers.)



plus qu'à la joie de peindre, il s'affirme immédiatement grand artiste.

Et surtout, il a eu, aussi bien dans ses toiles les plus travaillées que dans ce qu'on pourrait presque appeler des pochades, le don admirable de la lumière : celui-là, l'enseignement de l'école ne pouvait le lui conférer ; il n'a pu non plus le lui enlever ; peut-être l'a-t-il discipliné et nous a-t-il privés d'un impressionniste avant la lettre. Mais ce don est à lui, et bien à lui : dans la *Ménagère*, de la collection Franck, à Anvers, la commère apparaît lumineuse dans le blanc du caraco et le gris de la cotte, en pleine nature morte éclatante de vie, si l'on peut dire. Dans la *Blanchisseuse* de la collection Charlier à Bruxelles, c'est comme le frémissement des vibrations solaires qui court sur le linge. Sans doute, Henri De Braekeleer a beaucoup profité à l'école ; mais on aimerait presque mieux que tout jeune il se fût révolté contre elle et, révolutionnairement, eût affirmé son extraordinaire tempérament de peintre dans des toiles insoucieuses de correction et ne s'attachant qu'à l'exquise délectation de l'œil dans la splendeur de la lumière. Peut-être alors eût-il été le peintre de génie qu'on soupçonne sans cesse et dont s'était épris Van Gogh lui-même.

Ne nous étonnons pas que le goût belge pour le tableau de genre ait failli gâter l'art de Henri De Braekeleer et, souvent aussi, celui de Leys, dont certaines œuvres comme *Les Apprêts du festin*, *L'Arrivée des invités* sont d'inspiration anecdotique et littéraire. La tradition

bourgeoise en remonte, en effet, à la belle époque de l'art hollandais et de l'art flamand, alors que les riches trafiquants aimaient à orner leurs appartements de scènes amusantes, sentimentales ou pittoresques. Ferdinand De Braekeleer, né à la fin du XVIII^e siècle et mort en 1883, avait donné à son fils, qui malheureusement l'avait suivi, l'exemple du travail aimable et soigné, de nature à satisfaire une clientèle plus opulente que délicate. Son contemporain Madou, avec des toiles comme *La Fête au Château* ou le *Trouble-Fête*, devait acquérir une réputation presque glorieuse, et l'élève de Navez lui-même, Jean Portaels, après avoir, vers le milieu du XIX^e siècle, passé par l'atelier de Paul Delaroche, se rendit célèbre grâce à des toiles qui nous paraissent aujourd'hui joliment brossées et un peu banales, mais qui lui valurent des élèves et des acheteurs aussi bien à Paris qu'à Bruxelles. A Liège, un des peintres qui relevèrent l'École wallonne fut Florent Willems, d'un talent vraiment trop mesquin et faussement élégant, longtemps apprécié en France et en Belgique. Il n'est donc pas étonnant que la peinture de genre cultivée dès le début du siècle ait attiré presque exclusivement un artiste comme Alfred Stevens, qui, s'il naquit à Bruxelles en 1823 et s'il y fut l'élève de Navez et de Florent Willems, suivit à Paris les leçons de Camille Roqueplan, y passa presque toute sa vie et y mourut entouré d'honneurs, en 1906.

Avec cet artiste, le tableau de genre passe de l'anecdote à l'étude psychologique, à l'interprétation de ce

moi intérieur où chacun de nous se réfugie aux heures graves. Rien de ce qu'on appellera plus tard le symbolisme ; rien de la mystique d'un Maeterlinck, rien non plus de l'analyse minutieuse qui décèle le souci littéraire ; rien, ou du moins très peu (car comment descendre dans le secret de la conscience sans étudier les sentiments qui décident de l'acte?). Alfred Stevens n'est pas de ces peintres qui ne visent qu'à traduire sans malentendu possible la passion, la méditation, le regret, ou telle autre attitude de l'âme pour laquelle les artistes ont adopté une traduction attendue du public, et grossissant, banalisant, ridiculisant presque la nature. Il observe ses personnages ; il saisit le signe imperceptible, la contraction des traits, l'inquiétude du regard où s'entrevoit le drame intérieur. Il est véritablement peintre, en ce sens que des lignes il dégage le sentiment, au lieu de s'intéresser d'abord au sentiment et de dessiner d'après lui. Une femme chante : sa bouche s'ouvre largement ; sa poitrine se dilate ; son regard se noie dans un inaccessible rêve vers lequel aspire le mouvement même de sa tête ; cependant elle garde ce maintien réservé, cette attitude de bonne compagnie qu'impose l'habitude du monde, même dans la solitude (je parle du temps de Stevens, non du nôtre) ; il y a un secret dans cette âme, une passion heureuse ou malheureuse, heureuse peut-être et malheureuse à la fois, un mystère d'humanité qui nous trouble et nous enveloppe, et voilà le *Chant passionné* du musée du Luxembourg.

Le cadre choisi par Stevens est celui de la vie de salon,

peut-être parce que la comédie mondaine impose des gestes, des jeux de physionomie, des immobilités même où s'accuse et s'isole à la fois toute la vie de pensée. Se laisser lire sans se laisser pénétrer, n'est-ce pas le secret de toute l'existence d'apparat et d'apparence ? Ce secret, Alfred Stevens s'est donné pour tâche de le faire sentir, non de le commenter, dans ses toiles. S'il y avait apporté un sens plus profond de la destinée humaine, une sorte d'aperception de l'au-delà, il eût vraiment été de la famille spirituelle des Léonard et des Rembrandt ; mais ni la *Joconde* ni la *Bethsabée* ne sont des mondaines qui, au plus profond de leur inquiétude d'esprit, se rappellent qu'elles doivent s'habiller, dîner en ville, rendre une visite. La passion des femmes d'Alfred Stevens est une passion à la Dumas fils ; elle brise une vie, elle ne lui donne pas une signification d'infini et d'éternité.

Et aussi la splendide nudité humaine n'y apparaît que sous la forme du décolletage. Peintre de mondanités, Stevens n'a pas cet amour des beaux corps qui, à lui seul, est déjà toute une conception esthétique. La délectation qu'apportent aux yeux le jeu souple des muscles, l'affleurement d'une veine sous l'épiderme, le mystère de l'ombre et de la lumière glissant au long d'un torse, cette délectation, qui est le propre de l'art, Alfred Stevens ne s'y attache pas avec amour. Il ne l'ignore pas, mais il la subordonne à l'expression du sentiment abstrait. Dans la femme, il voit surtout le sphinx, le *Sphinx parisien* : n'est-ce pas, d'ailleurs, le titre que lui-même



ALFRED STEVENS. — UN SPHINX PARISIEN

Peinture. (Musée d'Anvers.)



a donné à cette belle toile du musée d'Anvers où le sphinx semble, par un juste retour des choses, en train de s'interroger et de chercher la solution délicate d'un problème passionnel ? En robe de soirée, cette mondaine (de quel monde ?) réfléchit, deux doigts sur les lèvres, peut-être à la difficulté de l'existence matérielle, peut-être à un amour qui va naître, à moins que ce ne soit à un amour finissant, peut-être aussi à la toilette du lendemain, mais sûrement pas au mystère de l'infini. Et c'est en cela que ce sphinx est bien parisien, si l'on veut voir dans le parisianisme une certaine frivolité de cœur et de pensée.

Au reste, Alfred Stevens ne s'est pas cantonné dans la traduction des attitudes que suggère l'effort discipliné d'une passion intérieure. Partout et toujours il a aimé ce côté un peu hautain de l'âme qui ne livre pas son secret, et cette discrétion du geste qui semble veiller sur le mystère ; il lui est arrivé parfois de poser de troublants problèmes : le *Convalescent* de la collection Lejeune-Vincent, à Bruxelles, semble encore se demander s'il a définitivement échappé à l'horreur de ne plus être, si le fauteuil où on l'a installé dans le salon ami n'est vraiment plus un fauteuil de malade, et si, à cette maîtresse de maison élégante, il n'est pas venu faire une visite d'adieu plutôt que de retour à la vie. Du banal décor mondain, la personnalité des individus sort plus aiguë ; on sent que ce mobilier luxueux influe sur les gestes coutumiers de l'existence, mais qu'il n'est qu'un accompagnement, et que le grand thème d'humanité,

seul vraiment personnel, se joue au fond mystérieux de l'âme. Et quel dommage que parfois l'accessoire semble devenir le principal, que l'œil soit aussi occupé du bibelot que du personnage ! Mais la peinture mondaine a ses dangers, et il serait bien étrange qu'un artiste, si grand fût-il, y échappât toujours.

Au reste, ne soyons pas injustes, et ne rendons pas Alfred Stevens responsable de notre dédain actuel pour les modes du siècle dernier, modes non seulement de la toilette féminine, mais de l'ameublement ; le côté vieillot qui nous choque dans le décor de la vie aux environs de 1875 sera peut-être celui qui attirera dans cinquante ou cent ans un regain de popularité à l'artiste : le phénomène ne serait pas nouveau ; mais mieux vaut s'attacher à ce qui est proprement du peintre, non de son temps, et à cet égard on peut dire que Stevens a apporté une conception neuve et personnelle du tableau de genre, devenu une étude d'âme analogue à celles que l'on trouve chez les grands maîtres. Que le caractère parisien ait fait tort au caractère sans épithète, on ne peut guère le nier ; mais quel soulagement de voir un véritable artiste prendre, dans l'admiration publique, la place occupée jusque-là par de simples amuseurs comme les Madou et les Florent Willems !

Car Alfred Stevens, qui a innové sans violence et dont l'innovation même semble bien être la conséquence de longues et attentives études, possède une technique savante et personnelle. A Paris, en 1923, et mieux encore à Anvers, en 1921, dans la belle exposition rétrospective

organisée au musée, on a pu admirer ce moelleux sans fadeur, cette habileté à faire jouer les tons, à indiquer les reflets, par quoi le coloris d'Alfred Stevens se distingue de celui de son maître Roqueplan, par exemple. Il n'est pas jusqu'à la tonalité générale qui ne soit expressive de la nuance du sentiment que le peintre a voulu traduire. Chez lui se réalise ce profond accord de la pensée et de l'expression, sans lequel il n'est point de chef-d'œuvre. Mais à ce degré de perfection il n'est arrivé que par son goût spontané et délicat de la couleur qu'attestent particulièrement certaines œuvres où il s'est comme amusé à résoudre des problèmes de métier. La *Tricotouse* de la collection du baron Lambert, à Bruxelles, n'est qu'une étude ton sur ton de blancs chauds et lumineux, sans aucune prétention psychologique. En somme, Alfred Stevens, aussi Français que Belge à certains égards, reste au XIX^e siècle un des plus grands peintres de la Belgique, celui du moins chez qui la discipline de l'esprit et de la main (dont les *Impressions sur la peinture*, publiées en 1886 dans une plaquette rarissime, sont un témoignage indiscutable), a su respecter l'originalité pour réaliser des œuvres d'une grandeur sobre et concentrée, d'une science sévère qui n'aime point à s'étaler.

Peu d'artistes ont compris, à la façon d'Alfred Stevens, le tableau de genre. Adolphe Dillens, d'un talent aimable, beaucoup plus expressif d'ailleurs en gravure, se rapproche de Madou et de Portaels, et combien d'autres après lui ! A vrai dire, Stevens a peint plutôt ce que nous

appelons aujourd'hui le tableau de chevalet, et il diffère plus encore d'artistes comme Adolphe Dillens que de son contemporain Eugène Smits, dont la *Rome* et la *Marche des Saisons* du musée de Bruxelles ont toute la noblesse désirable dans l'allégorie ; il s'apparente surtout à Agneessens, de vingt ans plus jeune, qui garde quelque froideur académique dans le dessin et le coloris, mais qui, dans sa *Tricoteuse* ou dans sa *Volupté*, représentant simplement une femme en train de se coiffer, transpose dans le milieu populaire les gestes bourgeois, et qui, dans l'*Adolescent endormi* du musée de Bruxelles, a su passer du blond lumineux de la chevelure aux blancs souples du corps, donnant à travers ce modèle certainement belge une savoureuse et chaude impression de nature. Ce n'est plus là de la peinture mondaine ; mais ce n'est pas non plus l'anecdote sentimentale et puérile du tableau de genre ; c'est l'effort vers la nature, vue encore à travers une certaine convention. Et on pourrait citer aussi, au milieu de ces bons artistes, le nom de Louis Dubois, qui fut comme un polygraphe de la peinture, mais un polygraphe très heureusement doué, dont la seule collection Guillaume Charlier possède un *Enfant de cœur*, une tête de femme et une nature morte, d'une belle matière. Les *Cigognes*, du musée de Bruxelles, avec leur effet facile de silhouette et leur couleur assez banale, sont, à coup sûr, beaucoup moins intéressantes et ne donnent pas l'idée du beau coloriste qu'est Louis Dubois. Mais il faut bien reconnaître que tous ces rapprochements avec Alfred Stevens

restent un peu artificiels et qu'il tient vraiment une place à part dans la peinture belge du XIX^e siècle.

Chose curieuse : il eut sans doute comme camarade, chez Navez, un homme dont l'art semble directement opposé au sien, un homme qui eût été un chef d'école révolutionnaire, une sorte de Courbet, s'il n'était pas resté attaché à une pratique appliquée d'écolier souvent maladroit : Charles De Groux ne s'intéresse qu'aux gens du peuple, comme Alfred Stevens ne s'intéresse qu'aux gens du monde. Tout prix de Rome qu'il est, il méprise le nu académique, les casques grecs ou romains, n'a qu'un goût médiocre et passager pour les pourpoints romantiques et va droit au peuple, à ses douleurs, à ses joies, voire même à ses tares. Il a subi l'influence de Courbet (le fait n'est pas douteux) à la suite de l'Exposition de Bruxelles en 1851, où le maître franc-comtois exposait ses *Casseurs de pierre* et son *Bassiste* qui firent grand bruit. « Des artistes belges, comme Charles De Groux, écrit le biographe de Courbet, Georges Riat, constituèrent dans leur pays une succédanée de l'école réaliste. » Alfred Stevens lui-même fut touché et exposa en 1855 la toile intitulée : *Ce qu'on appelle le vagabondage*; Louis Dubois composa *L'admission d'un dignitaire de la gilde Saint-Sébastien à Edeghem*, et qui sait si, dans sa *Blanchisserie*, Henri De Braekeleer ne subit pas aussi l'influence de Courbet ? Charles De Groux n'avait d'ailleurs pas attendu les divers voyages de l'artiste français en Belgique pour choisir ses sujets dans le monde des pauvres et des souffrants : dès 1845,

il exposait les *Fainéants*, la *Famille malheureuse*, la *Rixe au cabaret*. C'était toute une profession de foi artistique. Mais elle ne fit pas scandale.

Charles De Groux n'était pas de ceux en effet qui, par leur horreur du passé, par leur besoin inné de substituer aux conventions désuètes des procédés personnels (lesquels sont parfois, eux aussi, des conventions et le deviendront, en tout cas, dès qu'ils seront imités), Charles De Groux n'était pas de ceux qui inquiètent les artistes en place et leur clientèle. Il restait correct, sec et classique de dessin, un peu poncif de couleur, et on sentait en lui un tel attendrissement pour ses personnages que le côté sentimental du sujet en faisait accepter la donnée. Il n'était d'ailleurs point anticlérical comme Courbet : une de ses meilleures toiles est le *Benedicite* du musée de Bruxelles. On n'imagine pas Courbet peignant religieusement une prière de paysans avant le repas. Au fond, Charles De Groux s'apparentait plutôt à Millet qu'à Courbet ; mais, vers 1850, lequel passait pour le plus révolutionnaire, de Millet ou de Courbet ? Tous deux représentaient le réalisme dans ce qui en semblait la laideur, l'immoralité et le danger. Peindre le paysan tel qu'il est, c'était déjà menacer l'édifice social ! Si Charles De Groux n'inquiéta guère, c'est qu'il ne s'attacha pas à cette réalité parlante qu'accusent un trait significatif, une tonalité audacieusement descriptive. La pauvreté, la souffrance de l'être moral, la tristesse du vice, le drame presque quotidien de la vie des humbles avec ses détresses et aussi ses joies mélanco-

liques, comme le *Départ du Conscrit* ou la *Réconciliation*, les petits événements locaux comme le *Pèlerinage à Saint-Guidon*, voilà ce qu'il offre au spectateur à la façon d'une haute leçon de morale pratique. Il se désole ; il n'accuse pas. Or, l'*Homme à la houe*, de Millet, parut à tous les contemporains comme une accusation et, que Millet le voulût ou non, c'en était une : il y avait tant de foncière rudesse, tant de vie presque animale chez cet homme de la terre, comparé par les plaisants à un assassin alors célèbre, tant de honte sociale résumée dans le simple aspect de ce paria de la glèbe, que, spontanément, les partis de droite et de gauche se déclaraient contre ou pour l'œuvre de Millet. Il va de soi que, si l'*Homme à la houe* avait été moins brutal, si, au lieu d'un chef-d'œuvre, ce n'eût été qu'une paysannerie sentimentale, il n'eût suscité aucun scandale. Ceci suffit à expliquer pourquoi Charles De Groux ne tint pas en Belgique la place d'un Millet ou d'un Courbet en France. Il fit certes autre chose que des paysanneries ; son *Départ du Conscrit* est un vrai drame, sincère et sans emphase ; il compte en outre parmi les mieux venus de ses tableaux, quoique le coloris en soit encore factice et que les corps s'y raidissent, moins gauchement il est vrai que dans la plupart des autres. Mais la littérature y apparaît trop. A l'inverse d'Alfred Stevens, Charles De Groux part du sentiment pour construire ses personnages. Il est moraliste d'abord, peintre ensuite.

Toutefois, il ne faut pas rabaisser son talent ni contester le rôle qu'il joua dans les milieux artistiques de

son temps. Par ses tendances de démocrate, par son orientation vers le monde de la misère, il amena quelques peintres à choisir des sujets moins conventionnels, à être vraiment modernes, à oser plus que lui-même n'avait osé. Il eut sur Constantin Meunier une influence peut-être décisive, quoiqu'on ait eu certainement tort de dire que, sans Charles De Groux, mort en 1870, le grand artiste belge, qui ne s'intéressa que vers 1876 à la vie ouvrière, n'eût jamais pris conscience de sa vraie vocation. Charles De Groux fut un novateur, mais un novateur sans génie. Il prépara, pour sa modeste part, l'avenir révolutionnaire ; mais il ne fut lui-même révolutionnaire ni par la pensée, ni par les procédés d'expression. Il se contenta de troquer son idéal de prix de Rome contre l'idéal évoqué par la vie des humbles de son temps, et cet idéal, il le traduisit de son mieux, sans renier les leçons reçues autrefois.

Moraliste, philosophe, prédicateur, quelqu'un qui le fut plus encore que Charles De Groux et qui était cependant mieux doué que lui comme artiste, c'est le fameux Antoine Wiertz, né en 1806. Il n'aspirait à rien moins qu'à égaler, sinon à supplanter Michel-Ange. Il était épris de l'énorme et du tumultueux. Son œuvre, rassemblée dans son atelier de Bruxelles devenu le musée Wiertz, déconcerte : au premier aspect, on admire et on rit à la fois. On admire l'audace et on rit en la sentant disproportionnée à l'effet. On admire aussi la virtuosité. Mais la conception effare : tout cet entassement de figures géantes, parfois monstrueuses, n'a été réalisé

que pour illustrer quelques vérités premières ou quelques thèses humanitaires qui n'ont plus, si elles l'ont vraiment jamais eu, le mérite de la nouveauté. Dès qu'une société fut constituée, il apparut avec évidence que certains dirigeaient, que d'autres obéissaient, que l'injustice et la tyrannie marchaient souvent de pair et que l'effort des hommes vertueux était nécessaire pour triompher de la ruse des méchants. Ce sont cependant ces pensées généreuses et banales qui inspirent Wiertz dans des compositions où l'allégorie se complique de sous-entendus métaphysiques. Une sorte de Hugo déséquilibré de la peinture, un romantique déchaîné, voilà ce qu'a été Wiertz.

Au reste, grand artiste : aucun sujet ne l'effraie. Il peint en trompe-l'œil la concierge de l'atelier ; il faut des verres grossissants pour voir tel travail extraordinairement minutieux qu'il s'est imposé par une sorte de défi à l'égard de confrères passant pour habiles. L'infiniment petit n'a pas plus de secrets pour lui que l'infiniment grand. Telle étude d'après nature, d'une justesse de dessin et d'une hardiesse de couleur surprenantes, prouve que s'il s'était borné à peindre sans prétention à la philosophie, il eût sans doute été un grand maître. Mais parce qu'il s'est improvisé métaphysicien, sociologue, annonciateur du nouvel Évangile, il a gâté irrémédiablement tous ses beaux dons, et son habile technique de prix de Rome (car il fut prix de Rome) a seule empêché qu'il n'échouât dans le ridicule. Bien mieux : grâce à cette maîtrise incontestable, il a

su, de son vivant, faire illusion ; on l'a considéré, non seulement à Bruxelles, mais à l'étranger, comme un émule de Rubens : la mort a remis toutes choses en place. Antoine Wiertz ne peut plus être regardé aujourd'hui que comme un extraordinaire dévoyé, comme un génie manqué, dont l'œuvre mérite toujours d'être étudiée pour son audace et sa virtuosité. On sort du musée Wiertz avec l'impression du vide dans le gigantesque et de l'inutile dans le fini.

Malgré ses prétentions, il semble bien que Wiertz n'ait exercé qu'une assez faible action sur l'art de son temps. Il était de ceux qui étonnent, mais qu'on ne suit pas. Et il faut bien avouer d'ailleurs que, si son métier était d'une habileté sans égale, il n'avait rien de très personnel, rien de très suggestif pour autrui. Et c'est un métier nouveau, plus encore qu'une inspiration nouvelle, qu'on attendait et dont on éprouvait inconsciemment le besoin vers le milieu du XIX^e siècle.

Hélas ! ce n'était pas l'art du portrait qui devait amener cette régénération de la peinture. Sans doute Navez s'était presque affirmé en ce genre le rival de David, et son contemporain Simonau soutenait, en face de ce Wallon, le prestige de l'art flamand. Le musée de Bruxelles possède, entre autres œuvres de cet excellent artiste, un portrait de joueur de vielle dont le réalisme savant contraste avec la convention si fort à la mode en ce temps. Mais ni Navez, ni Simonau ne furent plus égalés par la suite : Alfred Cluysenaar, élève de Navez, donna du moins quelques tableaux sagement composés,

parfois spirituels comme *Une vocation*, et ne visant pas à l'effet. C'est certainement un bon peintre. On peut en dire autant du Gantois Liévin De Winne, qui jusqu'en 1880 peignit tout ce qui comptait dans la société belge et sut observer d'un œil averti le caractère particulier de ses modèles, depuis le roi et le magistrat jusqu'à la mondaine et à la simple bourgeoise. Mais quelques effets un peu faciles de contraste sentent l'école dans ce qu'elle a de plus conventionnel. Il a du style, mais il n'a pas son style. Plus secs, ses compatriotes Vanaise et De Lalaing sont peut-être plus personnels ; il est cependant bien certain que l'art du portrait en Belgique ne devait être réellement rajeuni que par l'ardeur et la fougue de la jeune école impressionniste.

Le genre qui, au XIX^e siècle, démontre le mieux la vitalité, l'effort, la fécondité de talents de l'École belge, c'est le paysage. Quoique, pendant quarante ou cinquante ans, les paysagistes ne se soient pas avisés de peindre autrement qu'on n'avait appris à le faire jusque-là dans les Académies, leur inspiration garde souvent toute la fraîcheur de la nature, et cette fraîcheur leur a fait, tout au moins, entrevoir, sinon découvrir des moyens nouveaux d'expression. Dès le XVIII^e siècle, le paysage était en honneur dans toute la Belgique : l'Anversois Ommeganck, né en 1755, avait eu de nombreux élèves, entre autres Jean-Baptiste De Jonghe né trente ans plus tard à Courtrai, et qui pressentit ce que serait le paysage moderne. En Wallonie, Paul-Joseph Noël avait reçu les leçons de Léon, peintre ori-

ginaire de Dinant, qui lui avait appris à faire de jolies haltes de cavaliers : c'était le paysage anecdotique à la façon de Wouvermans ; à Bruxelles, Henri Van Assche, né en 1774 et élève de son père, peignait des cascades italiennes, des sites pittoresques et plaisants entrevus au cours de longs voyages, peut-être aussi au cours de ses lectures ou de ses rêves. C'est également la méthode que pratiquèrent Joseph Quinaux, de Namur, Bossuet et tant d'autres nés, comme eux, aux environs de l'an 1800. Bref, le paysage historique, le paysage sentimental, le paysage pittoresque fleurissaient depuis longtemps en terre belge quand fut proclamée l'indépendance ; mais le paysage tout court, tel que nous le comprenons aujourd'hui ou même tel que l'avaient compris les grands maîtres de l'École hollandaise, n'existait pas.

Le premier qui exprima modestement, sincèrement (avec le regret peut-être de ne pouvoir s'élever plus haut) la beauté simple, grave, souvent mélancolique de la terre natale, fut Théodore Fourmois, né à Presles en 1814, mort à Ixelles en 1871, contemporain par conséquent de notre grand Millet. Il fut avec Calamatta le locataire de la mère de Constantin Meunier, et on aime à penser que l'influence de ce peintre excellent contribua autant que celle du graveur officiel à décider du sort de l'enfant. Son idéal est simple : contempler naïvement et rendre de son mieux à la fois ce qu'il voit et ce qu'il sent. Une mare avec un bouquet d'arbres lui suffit ; la splendeur italienne le séduit moins que la grande

misère de la Campine. Le musée de Bruxelles possède de lui une *Bruyère* charmante, où les gris d'une carrière rappellent ceux de Corot. Car, ce qu'il faut dire, c'est que la gamme des tons chez Fourmois s'adapte à son inspiration. Il ne rêve point de coloris éclatants, de savantes dissonances, de procédés inédits ; mais il se fait sa palette personnelle en appliquant les préceptes courants de l'époque. Et s'il n'avait cédé trop souvent à la recherche du pittoresque, s'il n'avait demandé à Tschaggeny de mettre quelques carrioles et quelques personnages dans ses sites belges, on pourrait dire qu'il a trouvé la formule moderne du paysage ; mais c'est à Hippolyte Boulenger, non à lui, que revient l'honneur de l'avoir définitivement déterminée et imposée.

Hippolyte Boulenger est un bel artiste qui, très tôt, fit figure de chef d'école. Ne lui reprochons pas sa hâte ; né en 1837 à Tournai, il devait mourir à Bruxelles dès l'âge de trente-sept ans. C'est donc en quelques années seulement qu'il a pu produire les œuvres que nous admirons au musée de Bruxelles et dans quelques rares collections particulières. Il commença par quitter la ville pour les ombrages déserts de la forêt de Soignes et par réunir autour de lui les quelques amis de son âge qui devaient constituer l'École de Tervueren, dont il fut aussitôt proclamé le chef. Au reste, il ne se confina pas à Tervueren et travailla également sur les bords de la Meuse. Mais c'est certainement à Tervueren qu'il peignit la belle allée de vieux arbres pleine d'ombre et de lumière qui est un des plus précieux trésors du musée royal de

Bruxelles. Sur les bords de la Meuse, il s'éprit en particulier de Dinant, dont il rendit, sous un ciel d'une tonalité délicate, la clarté grise des roches, sans la moindre recherche, comme s'il eût essayé naïvement de transporter sur sa toile la lumière exquise où baignent la colline, l'église et les maisons au bord de l'eau tranquille. D'ailleurs, il lui faut peu de chose pour composer une œuvre : un arbre se détachant sur un beau ciel clair, comme celui de la collection Charlier. Mais on sent dans cet arbre et ce ciel tant de fraîcheur, tant de lumineux éclat, que tout accessoire ne pourrait qu'affaiblir l'impression. Parfois aussi un spectacle pittoresque l'attire : il compose alors la *Messe de Saint-Hubert* avec ses chasseurs et sa meute devant l'église de village ; mais la scène n'est qu'amusante, tandis que l'automne aux feuillages roux, au ciel incertain tacheté de bleu, de gris, de jaune, donne au tableau sa signification véritable. Au fond, l'écueil du paysage, c'est toujours l'à-côté sentimental, comique ou dramatique, et Hippolyte Boulenger lui-même n'y a pas complètement échappé, par exemple dans *l'Inondation*, où, sous le ciel tragique, heurté, un peu dur, se répand sur la campagne désolée une eau un peu factice. Vraiment grand lorsqu'il reste le simple interprète de la nature, il se confond avec des peintres de second ordre lorsqu'il cesse d'être purement paysagiste. C'est la nature qui le fait artiste, parce que c'est d'elle qu'il tire l'originalité de sa couleur si juste et si séduisante, si ennemie cependant de la convention et de la grâce facile. Hippolyte Boulenger,

moins puissant que Millet, Corot ou Rousseau, n'est certes pas indigne d'entrer en concurrence avec un Daubigny ou un Diaz, si différents que soient, à tous trois, leurs genres de talents.

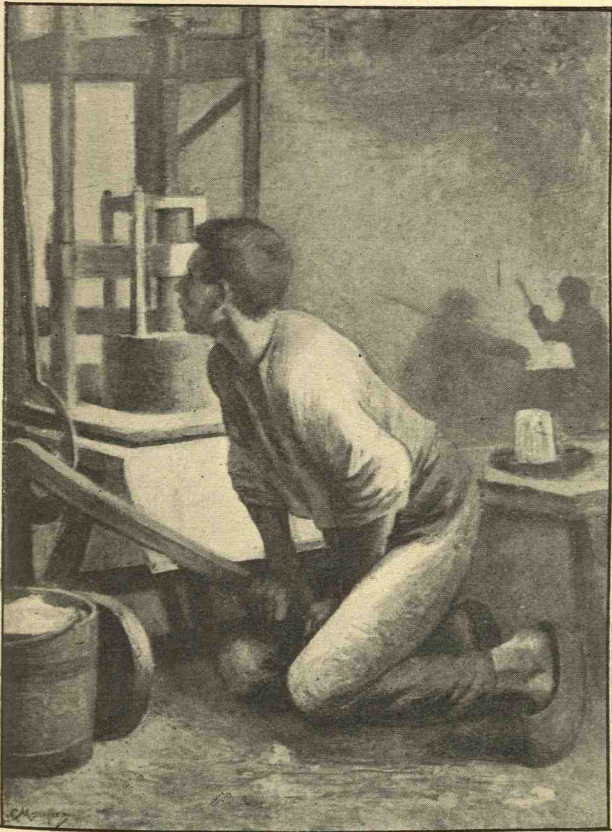
L'admiration que suscita l'effort de la jeune École lui valut une recrue assez inattendue. Joseph Coosemans, maître de poste à Tervueren, âgé déjà de quarante ans, se sentit, lui aussi, une âme, un œil et une main de peintre. Il aima les effets d'automne ou d'hiver dans la Campine, et c'est de là qu'il rapporta les jolies toiles du musée d'Ixelles et le beau *Soleil couchant* du musée de Bruxelles avec ses arbres rabougris et ses landes marécageuses. Il est en effet à remarquer que la nouvelle école a une sorte de passion pour la Campine, comme si toute la gravité, tout le recueillement de l'âme belge se trouvait symbolisé par cette terre âpre qui met à l'épreuve la ténacité légendaire de ses habitants. Le paysage, a-t-on dit, est un état d'âme ; jamais ce mot ne fut plus vrai que quand il s'agit des peintres de la Campine désolée ou de la Meuse charmante, les deux pays de prédilection des artistes belges.

Avec Boulenger travaillaient Asselbergs, qui se distrait de la Flandre ingrate au milieu des rochers de la forêt de Fontainebleau ; Rosseels, qui se plaisait en Hollande ; Louis Artan, le peintre émouvant de la mer du Nord, de ses nuages dramatiques, de ses flots toujours agités, de ses dunes d'un beau gris tranchant sur le vert de l'eau comme dans l'excellent petit tableau du musée de Courtrai. Parfois aussi, par exemple dans

l'Épave du musée de Bruxelles, Artan cherche l'effet littéraire ; mais si, malgré cela, il nous remue, c'est au moyen de ses ciels, de ses vagues et de ses dunes. Il reste, encore aujourd'hui, le plus grand peintre de marine de la Belgique.

A la même génération appartiennent Théodore Baron qui, lui, travailla tour à tour en Campine et sur les bords de la Meuse ; Marie Collart, qui aimait les vieux arbres tordus par le vent et les animaux paissant près des fermes ; le doyen des paysagistes de la jeune École, le chevalier Alfred de Knyff, qui donna droit de cité dans les Salons parisiens aux tristes plaines des Flandres dont la platitude devenait avec lui un élément inattendu de pittoresque.

Il y eut là vraiment un beau mouvement d'art. Encore n'avons-nous rien dit de la pléiade des paysagistes anversois : les Lamorinière, les Crabeels, et surtout les Joseph Heymans, dont le *Ciel lunaire* du musée de Bruxelles est un nocturne admirable, et les *Chasseurs dans la nuit* de la collection Charlier, un effet de neige dans des tonalités grises sincères et sans banalité, et aussi les Isidore Verheyden dont les portraits ont le même accent de vérité que les paysages si larges de facture. Puis il faudrait encore citer le Gantois Théo Verstraëte dont les *Meules* de la collection Van Cutsem montent solennellement dans le ciel, du haut duquel la lune jette sur la terre une clarté à la fois douce et presque crue. Théo Verstraëte, à certains égards, est un classique, et certains critiques ne l'épargnèrent pas ;



CONSTANTIN MEUNIER. — L'HOMME A LA PRESSE
Peinture. (Collection Jacques-Meunier.)

mais, question d'école mise à part, il reste un grand et habile paysagiste.

Au reste, c'est toute la Belgique qui, à l'exemple de la France, où l'École de Fontainebleau a réussi à s'imposer, se prend d'une belle passion pour un genre longtemps considéré comme inférieur. Pendant que le vieux Clays, de Bruges, se spécialise dans des marines où il fait songer aux bons maîtres hollandais sans atteindre à la poésie grave d'un Artan, un artiste de premier ordre, à qui on n'a pas fait encore la place qu'il mérite, Frans Binjé, de Liège, affirme les incontestables aptitudes de la Wallonie, si souvent contestées, à traduire plastiquement ses émotions. De tous les paysagistes qui naquirent en Belgique peu de temps après la Révolution, aucun n'apporta une note plus personnelle, plus neuve et plus moderne dans l'interprétation de la nature. Frans Binjé est déjà un impressionniste par sa recherche de tous les éléments qui font le charme d'un ciel lumineux, et cependant il est né en 1835. Un Jean De Greef, venu dix-sept ans plus tard, — mort d'ailleurs en 1895 alors que Binjé vécut jusqu'en 1900, — restera, somme toute, un artiste habile à rendre la fraîcheur de la verdure sur un ciel aux tons jolis ; il continuera, avec plus de souci de traduire l'impression fugitive, les traditions de Boulenger ; il sera pourtant considéré comme une sorte de précurseur. Ce titre reviendrait bien plus justement à Frans Binjé qui cherche et qui arrive toujours à nous donner, par des hardiesses de touche et des juxtapositions de tons inattendues, la sensation de la lumière à tel ou tel

instant du jour. Dans son paysage ardennais du musée de Bruxelles, un ciel exquis où se jouent les couleurs les plus diverses décide de toutes les autres tonalités de la toile. Au musée de Courtrai, de beaux nuages diaprés courent sur la dune, et c'est une volupté de l'œil. Chose attristante : cet admirable artiste travaillait seulement aux heures de liberté que lui laissait sa modeste situation de fonctionnaire dans les chemins de fer belges ; ainsi s'explique le petit nombre de ses tableaux, qui à leurs mérites essentiels ajoutent celui de conserver leur fraîcheur, alors que tant d'autres ont jauni, noirci ou se sont misérablement écaillés.

Les vues de villes ou de monuments, elles, aussi, ont été fort à la mode en Belgique ; François Stroobant, avec son sens assez délicat de l'architecture pittoresque des vieilles maisons, y avait acquis une grande réputation ; mais, à part la délicieuse *Vue de Bruxelles en 1868* du peintre Van Moer, si lumineuse, et d'un si agréable effet de toits, aucune œuvre ne s'impose véritablement à l'admiration : ni Sebron, ni Génisson, ni Geirnaert ne méritent de passer à la postérité.

Au contraire, les peintres animaliers ont possédé souvent une rare maîtrise : le premier en date, Louis Robbe, de Courtrai, a observé avec précision et en même temps avec une certaine grandeur les animaux de son pays comme ceux de la Campine ; Joseph Stevens, frère aîné d'Alfred, a rendu avec une vérité surprenante les gestes et presque l'âme du chien ; il a senti la vie de ce frère inférieur, tantôt choyé, tantôt méprisé, tantôt

auxiliaire du travail humain, et il a apporté dans la traduction qu'il en a donnée la robustesse de coloris, la sûreté de dessin d'un grand maître. Son *Chien au miroir*, du musée de Bruxelles, son *Chien à l'os* de la collection Van Cutsem, et surtout *Bruxelles le matin* donnent une idée assez exacte de la variété et du beau métier de l'artiste.

Vingt ans plus tard environ, en 1838, devaient naître, l'un dans la banlieue de Bruxelles, l'autre à Anvers, deux des plus grands peintres animaliers du XIX^e siècle : Alfred Verwée et Jean Stobbaërts. Alfred Verwée, d'ailleurs, est paysagiste autant qu'animalier : car il situe ses modèles dans le milieu où ils vivent. Il lui arrive même, comme au musée de Bruxelles, d'intituler son tableau *L'Embouchure de l'Escaut*, alors que les personnages principaux sont trois vaches dans l'eau jusqu'au ventre ; mais il y a dans le ciel et dans les remous du fleuve une lumière si riche, qu'elle est vraiment la dominante de l'œuvre et que le peintre, par là, s'affirme paysagiste plus encore qu'animalier. Mais animalier, il l'est par la puissance de musculature de la bête, et aussi par la grandeur pacifique qu'il a su lui donner. A cet égard, *l'Étalon*, de la collection Jean Speth à Anvers, est un vrai chef-d'œuvre : l'animal hennit violemment, se détachant en gris d'argent sur le ciel lumineux dans un pré d'herbe fraîche et verte. C'est une harmonie de tons délicats mettant en valeur le caractère. Verwée, paysagiste et animalier, est un des plus grands artistes belges.

Stobbaërts, par sa coloration chaude et grasse, était tout destiné à rendre le clair-obscur des étables où se vautrent dans l'ombre, à même la paille devenue presque du fumier, des vaches ou des porcs. Il est le peintre de la lourde vie animale dans la rusticité des Flandres. Aussi a-t-il des saveurs d'entrevisions mystérieuses et grouillantes ; la vapeur de l'étable s'élève entre les êtres qui l'habitent et l'œil qui les contemple ; Stobbaërts est, en même temps qu'un animalier, un peintre d'intérieurs, mais de quels intérieurs ! Et en cela il s'affirme, lui aussi, comme Verwée, peintre de caractère.

C'est donc dans l'étude solide de la nature, dans l'interprétation consciencieuse du milieu, dans un effort sincère vers le renouvellement, que pendant la plus grande partie du XIX^e siècle les artistes belges ont puisé leurs qualités maîtresses. Ils restent fidèles à une technique traditionnelle, longuement étudiée ; mais ils sentent le besoin de plus de liberté, de plus de richesse dans les moyens d'expression. L'homme qui, en sculpture, apportera la vision nouvelle et la technique large et simplificatrice convenant à cette vision, c'est Constantin Meunier. Comme peintre, il indiquera plus nettement encore que les autres la voie à suivre ; mais une longue pratique de son art, au moment où il découvre sa vraie voie, ne lui permet pas encore d'acquérir la faculté d'exprimer de façon vraiment nouvelle sa pensée vraiment originale.

L'art de Constantin Meunier est tout de gravité religieuse et de fraternité humaine. La futilité lui répugne.



HENRI EVENEPOËL. — L'HOMME EN ROUGE

Peinture. (Musée de Bruxelles.)

Vers l'âge de vingt-deux ans, il abandonne la sculpture (quoiqu'il eût déjà exposé au Salon de 1851) pour la peinture, où les chefs-d'œuvre de Millet et de Courbet lui avaient appris qu'on pouvait traduire, par des moyens appropriés, une conception sincère et profonde de la vie, tandis qu'à cette époque la sculpture semble incapable de rendre autre chose que le joli ou le solennel. En 1857, il expose à la Triennale un tableau que lui-même détruisit ensuite par scrupule excessif de perfection, la *Salle de l'Hôpital Saint-Roch*; puis, en 1860, *L'Enterrement d'un Trappiste*, aujourd'hui au musée de Courtrai, mais si détérioré qu'on n'en devine que le sujet et l'inspiration simple, noble, émouvante. A cette époque, Meunier s'est lié d'amitié avec son aîné Charles De Groux, et son commerce journalier avec un tel artiste n'a pu que l'attacher davantage à la représentation des scènes évocatrices de tristesse. Lorsqu'il aborde la peinture religieuse, il la conçoit dans ce qu'elle a de résigné et de douloureux; elle ne vaut pour lui que comme l'expression la plus haute des sentiments humains. Voyez plutôt son *Martyre de Saint Étienne* du musée de Gand: entre la mère qui retrouve le corps du saint et celle qui plus tard retrouvera, dans le bronze fameux *Le Coup de Grisou*, le cadavre du jeune mineur, la parenté d'inspiration et, à certains égards, d'exécution, est évidente. Pour exprimer la même douleur muette, il a cherché spontanément le même geste qui se penche et qui s'explore.

Mais, respectueux de la technique dont Calamatta

et Fourmois lui avaient peut-être, dans sa première jeunesse, exalté les vertus, dont son frère Jean-Baptiste lui avait inculqué les principes sans avoir jamais cessé, jusqu'en 1882, de corriger ses dessins, Constantin Meunier n'était pas arrivé à faire vibrer la couleur à la façon d'un Rubens ou d'un Delacroix. Il appliquait consciencieusement et habilement les leçons apprises chez Navez et à l'Académie : sa peinture en gardait des tonalités d'atelier et un aspect de déjà-vu. On sentait une conception forte, mais impuissante encore à faire comprendre toute sa grandeur. Lorsqu'en 1875 il peignit des épisodes de la Guerre des Paysans et des scènes de la vie nationale, la même noblesse d'inspiration fut desservie par le même défaut d'originalité dans l'expression.

Mais, vers 1878, il fait connaissance, à la verrerie du Val Saint-Lambert d'abord, aux usines de Seraing ensuite, avec le monde du travail. Du coup, il est tout entier conquis par le spectacle grandiose du labeur humain s'efforçant dans la peine ; les hommes deviennent dans sa peinture, et surtout dans ses dessins, des êtres œuvrant noblement ; spontanément, il élimine de ses figures tout ce qui ne traduit pas exactement le caractère ; il simplifie, il élargit, il synthétise non d'après les préceptes d'un art antérieurement appris, mais d'après la suggestion de son génie à laquelle son habileté technique lui permet d'obéir. Il était, jusque-là, esclave de l'enseignement ; maintenant, il le domine. Il ne dessine plus pour exprimer sa pensée selon les règles, mais pour la traduire pleinement en accommodant les règles

à ses exigences. L'architecture même de l'usine ou de la mine prend une signification et une grandeur symboliques, quoique l'Académie n'enseigne pas l'art de dessiner les terrils ou les machines. Lorsqu'en 1880 il exposa son tableau fameux *La Coulée de l'acier*, ce fut comme une révélation, au moins dans le monde des artistes. On comprit nettement que chacun avait le droit de chercher son inspiration dans n'importe quel sujet et le devoir de trouver, pour la traduire, une technique s'adaptant exactement à elle. Il y avait là le germe d'une conception nouvelle de l'art.

Dès lors, la carrière de Meunier, comme dessinateur et comme peintre, se poursuivit régulière, sûre d'elle-même ; le succès prodigieux de sculpteur qu'il obtint peu après, en 1886, ne le détourna pas de son amour pour la couleur désormais plus souple, pour la ligne définitivement simplifiée. Qu'il représente des mineurs ou des hiercheuses, des pêcheurs ou des briquetiers, qu'il représente même des fabriques de tabac ou des processions nocturnes vues au cours d'un voyage à Séville, il n'a plus, avec ou sans la permission de son frère Jean-Baptiste, qu'un seul souci : rendre exactement, par quelque moyen que ce soit, la chose qu'il voit et le sentiment que lui inspire cette chose.

Mais ce moyen, il le trouve toujours dans l'habileté de main acquise à l'école. Il accommode, il n'invente pas : il se sert mieux que les autres de la science apprise avec eux, mais il ne répudie pas cette science pour lui en substituer une autre. Et c'est sans doute la bonne mé-

thode, puisqu'elle le conduisit à la perfection du dessin et à une véritable maîtrise de la couleur dans les œuvres exécutées en pleine nature, non à l'atelier. Jusqu'à la fin de sa vie, il dessina, peignit et eut ainsi sur la peinture de son temps une influence presque aussi décisive que sur la sculpture. Il fut un libérateur. Grâce à lui, tous les domaines s'ouvrent enfin à l'art, et, une fois tous les domaines ouverts, comment conserver partout et toujours la technique traditionnelle et nécessairement conventionnelle par quelques points ? Que les résultats de cette libération aient toujours été heureux, c'est ce que personne n'oserait affirmer, puisque les moins sincères des artistes ont été les premiers à se réclamer du grand principe d'indépendance ; mais que la libération elle-même fût nécessaire, personne non plus ne saurait le nier, ne serait-ce qu'en voyant, jusque dans les musées, les œuvres misérables dues à l'imitation, au défaut d'invention, à la pratique impersonnelle et banale d'un métier devenu quasi mécanique et en tout cas routinier.

*
* *
*

C'est vers 1880 environ, peu de temps avant la fameuse exposition du Cinquantenaire, que Meunier, toujours favorable aux nouveautés sans avoir jamais été lui-même un révolutionnaire, apporte sa vision nouvelle et la technique plus simple, plus hardie, plus directement expressive, qui y correspond. Mais, vingt ans auparavant, Courbet avait lancé en Belgique le mani-

UNIVERSITY OF
CAMBRIDGE
LIBRARY

feste de la nouvelle école. Au Congrès artistique tenu en 1861 pendant l'exposition d'Anvers, il avait affirmé ses théories, reproduites le 22 août dans le *Précurseur d'Anvers* : « Le fond du réalisme, disait-il en substance, c'est la négation de l'idéal, à laquelle j'ai été amené depuis quinze ans par mes études, et qu'aucun artiste n'avait jamais jusqu'à ce jour osé affirmer catégoriquement. L'*Enterrement d'Ornans* a été en réalité l'enterrement du romantisme et n'a laissé de cette école de peinture que ce qui était une constatation de l'esprit humain, ce qui, par conséquent, avait le droit d'existence, c'est-à-dire les tableaux de Delacroix et de Rousseau. Le réalisme est par essence l'art démocratique. » On voit que Courbet s'annexe ici par prétérition Millet, Corot et quelques autres. Il n'y a qu'une formule artistique, et c'est la sienne. A cette intransigeance, on reconnaît le révolutionnaire.

Encore faut-il remarquer que Courbet n'est révolutionnaire que par le choix hardi de ses sujets et la sorte de violence qu'il met quelquefois à opposer les tons pour se distinguer de ses prédécesseurs. Mais qui donc, en étudiant la *Remise aux chevreuils*, aura l'impression d'une technique révolutionnaire ? Qui donc même, en regardant de près l'*Enterrement d'Ornans*, osera parler d'un renouvellement de la palette comparable à celui qu'apportèrent les Carrière, les Odilon Redon, les Renoir, les Cézanne, pour ne parler que de ceux sur lesquels l'accord tend à se faire ? Qui donc prétendra que le dessin, quelque personnalité qui y apparaisse, n'est pas cons-

truit logiquement, solidement et, en vérité, classiquement dans les grandes toiles ou dans les portraits de Courbet ?

Et cependant, avec lui, l'esprit révolutionnaire souffle, le respect de la tradition disparaît. La beauté, ce n'est plus la *délectation* du Poussin, la délectation de l'esprit par les yeux ; c'est le spectacle des réalités mesquines, déplaisantes, interprété par la vision de l'artiste et exhaussé à la dignité de l'art. Le crapaud est aussi beau que l'aigle et plus intéressant pour un peintre. Le *Retour de la Conférence*, avec quelques curés qui viennent d'achever un solide déjeuner, vaut un conclave de cardinaux et permet une observation plus intense des caractères, une étude plus profitable du milieu où nous vivons. Voilà la théorie. Ce sera plus tard celle de Zola. Elle fut accueillie avec enthousiasme par les jeunes artistes belges qui, à l'exemple de Courbet, commencèrent par risquer des sujets parfaitement opposés au *beau idéal* célébré par Diderot, s'appliquèrent aux violences de tons empruntés le plus exactement possible à la réalité courante, et, sans s'attaquer aux principes essentiels du dessin ou à la technique du coloris, se contentèrent de légitimer par avance les audaces postérieures.

L'artiste qui représente le mieux ce stade de la peinture belge n'est pas Charles De Groux, si sage, si moral, si peu combatif, mais bien plutôt Charles Hermans qui, à l'exposition de 1880, réunissait un ensemble d'œuvres caractéristiques : des *Moines jouant aux boules* qui n'ont pas l'allure polémique du *Retour de la Con-*

férence, mais qui, par la vulgarité des gestes, donnent un peu l'impression de personnages de Brauwer ayant endossé le froc. Cette partie de boules intéresse une douzaine de moines amateurs qui observent, se penchent, jugent les coups. Nous sommes en plein réalisme. C'est l'existence conventuelle étudiée au moment précis où dans l'habitant du couvent se montre l'homme du peuple ; la vie monacale est dépouillée de son prestige ; celle du paysan de la veille y apparaît seule. Dans la *Visite du dimanche à l'hôpital Saint-Pierre*, Hermans ne cherche pas à nous attendrir ; sa toile n'est pas le poème de la souffrance et de la compassion ; c'est plutôt la réunion autour de quelques lits d'hôpital d'un certain nombre de types populaires observés et rendus dans leurs gestes coutumiers ; étude de mœurs plutôt que méditation lyrique ; vision aiguë, presque sarcastique ; et cela par protestation contre la conception courante des sujets du même genre.

Son œuvre la plus connue est certainement le tableau du musée de Bruxelles, *A l'aube* ; des noctambules en tenue de soirée débraillée sortent d'un restaurant sous les regards indignés de gens du peuple. On imagine aisément une telle scène représentée par Charles De Groux : les fêtards (voyez son *Ivrogne*) nous inspireraient une sorte de dégoût abstrait, parce que nous trouverions en eux la réalisation du sentiment personnel de l'artiste plutôt qu'une étude d'après nature ; nous y apprécierions une sobriété de lignes et de tons s'harmonisant à la gravité de la pensée, et nous garderions

l'impression d'une noble conception traduite avec une incontestable habileté artistique. Hermans nous met d'emblée en présence de la crapule ennemie du beau ; l'homme aviné, avec une femme à chaque bras, donne des signes certains d'abrutissement matinal. L'ouvrier en casquette qui détourne les yeux de ce spectacle semble méditer sur la somme qu'une telle bamboche a pu coûter, et je ne jurerais pas qu'il ne fût pas, tout au fond de lui-même, envieux d'une telle gloire ; sa femme se demande évidemment « comment on peut se mettre dans des états pareils », et le gamin en long tablier blanc est particulièrement intéressé par cette scène pittoresque. Il y avait là de quoi scandaliser les amis du grand art, ceux de la morale et ceux du prétendu bon goût ; on se demande si ce n'est pas là ce qu'avait voulu l'artiste, non pas par simple esprit de provocation, mais parce qu'il sentait le besoin d'imposer un idéal d'art nouveau nettement opposé à l'idéal ancien. Son effort révolutionnaire n'a pas été, historiquement parlant, inutile ; mais son effort artistique semble aujourd'hui disproportionné à l'effet obtenu ; une petite toile du format habituel des tableaux de genre aurait été, en fait, plus expressive que cette œuvre énorme où on sent la peine que s'est donnée l'artiste pour remplir sa tâche. Il faut d'ailleurs reconnaître que Hermans, très souvent, a été mieux inspiré. Dans des toiles enlevées comme une pochade, par exemple dans la *Lecture* du musée d'Ixelles, il se révèle coloriste habile, hardi et charmant.



FRANZ COURTENS. — LA DRÈVE ENSOLEILLÉE

Peinture. (Musé de Bruxelles.)



Rops, qui fut un bon peintre et un graveur de génie, a traité, lui aussi, avec verve et avec science des sujets réalistes tels que *L'Attrapade* du musée de Bruxelles ; mais il a su réduire aux proportions de l'épisode l'événement réellement épisodique qu'il s'est amusé à peindre. Il a apporté la même saveur spirituelle, la même touche souple et aisée dans d'autres petites œuvres comme *Juif et Chrétien* ; c'est un peintre bien doué, mais dont l'œuvre est avant tout une œuvre d'admirable graveur.

Les tendances naturalistes de Charles Hermans semblent bien celles qui ont présidé en 1868 à la constitution de la Société libre des Beaux-Arts, protestation énergique contre le classicisme et le romantisme mais qui, en somme, ne révolutionna guère plus en Belgique les procédés artistiques que Courbet ne les avait révolutionnés en France, et qui enrichit simplement l'art belge de quelques œuvres peintes avec une provocante liberté.

Tout autres s'affirmèrent les artistes qui, en 1882, fondèrent l'*Essor*, et, trouvant ce groupement encore un peu mêlé, organisèrent dès 1884, le Salon des XX. Cette fois, c'est la révolution intégrale. Il faut lire les pages ardentes encore des anciens combats qu'inspirait à Verhaeren, après un quart de siècle, le souvenir des belles journées d'art vécues avec la jeune école d'alors. La *Libre Belgique* venait de se fonder sous la direction du bouillant et fantaisiste Max Waller ; elle devait, quelques années plus tard se laisser distancer, se faire

même vilipender par le *Coq Rouge*; mais elle groupait alors tous les écrivains belges soucieux de nouveauté, de beauté moderne, de ressources encore inédites pour s'exprimer soit en littérature, soit en art. Bruxelles était le grand centre de régénération par l'anarchie. Mais Anvers s'agitait de son côté, et, en 1887, l'*Art indépendant* y groupait tout ce que la Flandre comptait de personnalités audacieuses, friandes de paroxysme.

On sent dès lors la différence avec les artistes qui prêchaient l'évangile de Courbet. Au fond, Courbet n'avait renouvelé que les *motifs* de la peinture en adaptant aux sujets de son choix quelques moyens d'expression un peu gros. Il y avait mieux à faire : il y avait à explorer tous les domaines de la pensée, depuis le symbole hermétique jusqu'à l'aberration imaginative. Tout n'a-t-il pas droit de cité dans l'art, et Baudelaire ne peut-il s'exprimer après Hugo ? Mais à d'inouïes conceptions il faut d'adéquates exécutions. Qu'est-ce que la ligne ? Qu'est-ce que la théorie et la pratique courante de la couleur ? Des procédés désuets, qui peuvent convenir à Raphaël, à Rubens, à Delacroix ou à Courbet, mais qui ne suffisent plus à des artistes avides de traduire l'intraduisible, de faire voir dans les choses ce que l'œil ne peut voir, d'aller au delà de la nature et, s'il se peut, au delà des forces humaines.

Voilà, je crois, la signification de l'effort extraordinaire et révolutionnaire, au sens exact du mot, qui fut tenté en 1884, au moment où cependant de grands maîtres dans la figure et dans le paysage apportaient des con-

ceptions neuves et personnelles, sans se croire obligés, pour cela, de parler une langue déconcertante pour le public, une langue que seuls les initiés pouvaient alors comprendre. N'oublions pas, en effet, que, dans ce pays de bon sens et de réflexion qu'est la Belgique, des artistes comme Constantin Meunier, tout en se montrant favorables aux intempérantes entreprises d'une audacieuse jeunesse, continuaient à travailler à leur mode sans autre prétention que de produire au jour les belles œuvres dont l'étude de la nature leur donnait l'intuition, dont leur science facilitait l'exécution. Mais enfin la guerre était déclarée et ils étaient, eux aussi, avec les jeunes combattants d'avant-garde contre la troupe des artistes officiels et sans personnalité.

De ce groupe d'extrémistes, le mieux doué, peut-être, le plus excessif certainement fut James Ensor, qui jamais n'est venu, qui jamais ne semble devoir venir à résipiscence. Né à Ostende en 1860, il a toujours préféré à tout autre le séjour de sa ville natale, et ceci est déjà un des traits caractéristiques de sa frénésie d'indépendance. Il s'affirma, au début de sa carrière, comme un artiste s'attachant à peindre les figures moins pour elles-mêmes que pour l'impression qu'elles produisaient sur lui ; et cette impression était avant tout ce qu'on est convenu d'appeler aujourd'hui une impression artiste, c'est-à-dire que son émotion devant les choses, émotion d'ailleurs réelle — comme dans le portrait de son père mort — est fonction des effets de lumière, de couleur, de forme même qui intéressent l'œil de l'artiste et le

guident dans la traduction de sa vision. Oui, il y a de la gravité dans ce portrait de son père ; il s'en dégage de la pitié filiale ; mais ce sentiment intime du peintre apparaît avant tout (je ne me charge point d'expliquer comment : cela est le secret même de l'art) dans le travail, dans le métier, dans tout ce qui relève de l'extérieur plutôt que du sentiment. Dans son *Lampiste* du musée de Bruxelles, nous admirons la conception un peu triste et volontairement concentrée de l'œuvre ; mais le goût de la technique y apparaît comme la suggestion même de l'accent spécial qu'a pris la physionomie de l'enfant. En 1882, James Ensor exposait à l'Essor l'*Après dînée à Ostende* ; c'était une simple conversation entre deux dames, telle qu'aurait pu la concevoir un naturaliste à la façon de Charles Hermans ; mais on n'avait plus l'impression que le sujet eût été choisi par une sorte de défi ; on y voyait surtout le jeu des physionomies dans un jour spécial qui commandait toute l'œuvre pour en faire surgir le caractère. Si Hermans était comme un succédané de Courbet, James Ensor semblait surtout impressionné par Manet : c'était le même goût artiste, la même recherche de l'impression par des procédés de dessin et de couleur qui ne devaient à peu près rien aux artistes antérieurs ou même contemporains. Le portrait de sa mère, la *Musique russe*, le *Salon bourgeois*, le *Chou* sont des nouveautés qui, par la nouveauté même de la manière, touchent au chef-d'œuvre.

Ces toiles, d'ailleurs, remontent à l'époque où James Ensor n'avait pas rompu avec tout ce qui l'avait précédé,



LÉON FRÉDÉRIC. — LES MARCHANDS DE CRAIE
Partie centrale. (Musée de Bruxelles.)

avec presque tout ce qui l'entourait. Depuis lors il s'est ingénié non seulement à reproduire la laideur stupide des masques grossiers, mais à rendre avec sa technique personnelle très savante le peinturlurage ignoble de ces morceaux de carton. Il a mis toute sa science à imiter ce qui en manque totalement, tout son art à rendre ce qui en est la caricature. A cette aberration voulue de la conception il a adapté une aberration voulue de l'expression ; car on pense bien que c'est par une sorte très savante de barbouillage qu'il est arrivé à ces efforts si étranges, si inquiétants dont on se demande s'ils valaient vraiment d'être cherchés. Qu'ils l'aient été une fois ou deux par gageure, la chose eût paru simplement curieuse ; mais que l'artiste en ait fait l'œuvre capitale de sa vie, qu'il semble avoir trouvé dans une telle étude sa propre raison d'être, il y a là quelque chose de déconcertant, et qui sait si ce que James Ensor a voulu n'est pas précisément le déconcertant ? Reconnaissons que c'est après tout une forme d'art, une forme d'art inédite, appelant des procédés non moins inédits. Mais est-ce là le but de l'art, et peut-on prétendre à la maîtrise surtout parce qu'on déconcerte ? Par l'inouï de sa conception esthétique, par l'inouï de son exécution, James Ensor reste certainement le type le plus intéressant de cette génération anarchiste qui disait en somme à l'artiste : « Fais tout ce que tu voudras, fais tout ce qui te viendra à l'esprit ; fais-le avec science ; mais ne fais rien de ce qui a été fait, ne fais rien de la façon dont quelque chose a déjà été fait. »

Tous les autres noms ne peuvent que pâlir en face de celui de James Ensor. On s'étonne à première vue de trouver celui de Fernand Khnopff au catalogue du premier Salon des XX. On connaît les grandes compositions plus symboliques qu'allégoriques de cet artiste, si l'on considère l'allégorie comme la conventionnelle traduction plastique d'une donnée littéraire quelconque et le symbole comme la forme plastique conçue en beauté et appliquée plus ou moins exactement à une conception d'ordre poétique. Il est presque inévitable que le symbolisme aboutisse soit au classicisme, soit au mysticisme. Fernand Khnopff, malgré ses accointances révolutionnaires, évolua vite vers le classicisme, mais avec une originalité d'invention et un certain goût de l'immobilité sculpturale qui le différencièrent toujours des traditionnalistes et qui lui conservèrent l'estime des partis avancés. Il apportait un accent moderne, surtout une facture moderne, dans un genre qui semblait irrémédiablement académique. On lui en sut gré.

En revanche Guillaume Vogels, qui approchait de la cinquantaine quand se fonda le groupe des XX, fut, parmi les paysagistes, le plus hardi, mais non pas le plus grand. Persuadé que les anciens procédés ne sauraient correspondre qu'à des conceptions falotes, il s'ingénia trop souvent à rendre dans les choses ce qu'elles ont d'embué, d'indistinct, et presque de pénible à l'œil. Il fut l'homme des murs lavés d'humidité. Ses colorations sont des colorations de temps de pluie. Mais parce qu'il s'est spécialisé dans un genre, sa

vision elle-même s'est faite monotone, et on a peine à se figurer que les quartiers populaires de Bruxelles soient toujours souillés par le brouillard ou la bruine.

Il était écrit qu'en aucun genre les extrémistes ne devaient réaliser de chefs-d'œuvre. Ce n'était ni avec l'*Enterrement qui passe* de Franz Charlet, ni même avec le *Soir* de Théo Van Rysselberghe que le miracle allait s'opérer. Camille Lemonnier, peu suspect d'antipathie pour les XX, ne voyait dans ces deux œuvres que « l'édulcoration des sentiments ». Cependant Théo Van Rysselberghe, qui en 1923 a exposé à la galerie Druet une partie importante de son œuvre, est un des plus beaux artistes de l'époque : il apportait une vision pointilliste alors entièrement nouvelle. Il attachait moins d'importance aux choses qu'à la façon d'en diviser les tons et, par les tons, le dessin lui-même. C'est le premier impressionniste belge, quoiqu'on soit tenté de réclamer ce titre pour Henri De Braekeleer, le seul qui ait fait vraiment vibrer et poudroyer la lumière ; mais il n'y a pas chez Henri De Braekeleer (et cette constatation ne ressemble en rien à un reproche) le souci de renouveler à tout prix les procédés d'expression picturale. Or Théo Van Rysselberghe s'apparente nettement aux impressionnistes et aux pointillistes français. Lui aussi trouva plus tard qu'il était bon pour l'artiste de s'imposer à soi-même une forte discipline et l'œuvre qu'il produit aujourd'hui, plus sobre et plus profonde, me semble artistiquement supérieure à celle de ses débuts. Mais, dès 1880, c'était un peintre

et un beau peintre, comme aussi son ami Dario de Regoyos, dont le musée de Bruxelles conserve un beau paysage de San Pedro de Torillo, avec des prés d'herbe fraîchement fauchée au pied de montagnes aux tons habilement et sagement divisés.

* * *

En somme, la lutte dura peu de temps ; vers 1890, les haines ou les partis pris subsistaient ; mais les Salons s'ouvraient plus facilement à tous les talents, quelles que fussent les tendances. Ceux qui voulaient ignorer les jurys officiels trouvaient des groupements accueillants grâce auxquels ils pouvaient soumettre leurs productions au public. D'autre part, le bruit fait autour des luttes d'école avait profité aux artistes ; les expositions étaient attendues avec curiosité. Le résultat le plus heureux de cette crise fut de faire triompher définitivement le principe de l'indépendance absolue et de développer dans le public le goût des arts plastiques. Désormais les peintres sincères vont pouvoir suivre leurs tendances propres sans être acculés à la révolte et sans renoncer à l'espoir de jamais échanger leurs toiles contre un peu de bien-être.

Le genre qui, de 1830 à 1880, avait le plus contribué à l'évolution de la peinture belge vers une libre facture suggérée par l'observation attentive et l'interprétation personnelle de la nature, le paysage, continua et continue encore d'être en honneur. Un artiste comme

le baron Franz Courtens est le digne gardien des belles traditions d'Hippolyte Boulenger : lui aussi aime les grands arbres de la campagne brabançonne, leurs ombres puissantes sous les feuillages dorés ; il se plaît également aux effets du givre brillant sous un pâle rayon de soleil ; il modernise, par ces impressions de l'heure et de l'atmosphère, ce que l'art de Boulenger a de plus indéfini et de plus général. *La Drève ensoleillée* du musée de Bruxelles est comme une fête de splendeur estivale sous l'ombre d'arbres séculaires. Il peindra avec la même joie les paysages de mer ; il les peuplera de barques au besoin ; il aime la terre encore humide de pluie avec les moutons rentrant au bercail. Tout ce qui touche à la nature l'émeut, et toujours il apporte à la traduire le souci des valeurs et cette notation personnelle dont la nécessité s'est fait plus impérieusement sentir depuis l'effort des XX vers un style individuel et dédaigneux de toute tradition.

Non moins original est le talent d'Emile Claus qui, lui, rappelle à certains égards l'art lumineux d'un Braekeler. Mais tandis que le maître anversois cherche comme le frémissement, l'éclat, la griserie de l'air, Emile Claus aime les larges coulées, l'enveloppement voluptueux d'une lumière large et calme, la tiédeur douce et comme sensuelle des beaux jours. Parti d'un réalisme sobre et grave avec le portrait de sa mère qui date de 1872, il était arrivé à une sorte d'acuité pittoresque des scènes populaires et du portrait dans le *Combat de coqs en Flandre* de 1882. Puis il ne conçut

plus la figure que dans un décor de nature puissante et chaude. Tous ses portraits, qu'il s'agisse de celui de Camille Lemonnier ou d'une simple campagnarde, participent de la joie des jardins, de la richesse des champs. Mais son thème de prédilection, c'est sa maison, son *Zonneschijn* (Rayon de Soleil) d'Astene ; le nom seul de cette jolie résidence paysanne dénote les préoccupations et précise les habitudes visuelles de l'artiste qui, dans les *Vaches traversant la Lys*, s'affirme bel animalier. Notons aussi qu'il peint les langueurs graves de l'automne avec autant de charme que la verte opulence de l'été.

Il semble que les paysagistes belges veuillent de plus en plus être eux-mêmes : ils restent dans leur coin de terre et le peignent avec ferveur tel qu'il est, tel qu'ils le voient, tel qu'ils l'aiment. Il les inspire jusque dans leur technique si intimement liée à leur émotion personnelle. Et de ce contact permanent avec la terre natale ils prennent une grandeur et une force admirables. C'est ainsi que Baërtoen, né et mort à Gand, imprégné dès son enfance de la mélancolie des quais, entre lesquels glissent des chalands silencieux dans une lumière grise, s'est attaché à traduire presque exclusivement cette vie grave de l'eau flamande dans les coins déserts de la vieille cité. Dès ses débuts en 1886, à l'exposition de l'Essor, sa vocation de Gantois, ami des quais tristes, apparaît ; elle ne se démentira jamais et lui aura inspiré une œuvre profondément personnelle, sincèrement émue, portant sa marque indélébile.

Quoique né à Bruxelles, c'est encore la Flandre qui attire Gilsoul, dont le Luxembourg possède un *Soir mélancolique*, où l'on ne sent chez l'artiste que le souci de s'exprimer pleinement et simplement sans recourir aux procédés d'école ; les tons clairs ne l'effraient pas, même lorsqu'il peint le béguinage de Bruges. Ypres, Dixmude, toutes les villes flamandes, lourdes de souvenirs et légères de grâce restée jeune en leurs églises, leurs halles, leurs maisons à pignons, sont ses sites de prédilection : ils lui ont toujours porté bonheur.

Et de même Gand et le pays gantois, traduit tantôt dans ses canaux, tantôt dans ses monuments, a valu au Gantois Willaert ses succès en France comme en Belgique. Flamands également et peintres de la Flandre Crahay, hanté par la Campine et par la mer du Nord, Franz Hens, beau peintre des bords de l'Escaut, Valerius De Saeddeleer avec ses paysages à la Breughel, Albert Saverys, dont on connaît de savants effets de neige près d'une eau noire, sous un ciel vert. On peut dire de tous ces habiles peintres qu'ils ne doivent qu'à leur pays et à leur talent personnel les belles œuvres qu'ils ont produites ; aucune influence étrangère ne s'y révèle.

De tempérament plus doux et plus souriant, les Liégeois ont, de leur côté, célébré la terre mosane. C'est vraiment dans les coteaux de son pays qu'Auguste Donnay a situé sa *Fuite en Égypte* qui n'en prend que plus de saveur. Le musée de Liège la conserve avec un grand nombre d'œuvres délicates et comme mur-

murées de cet artiste ennemi des tonalités éclatantes. Son compatriote Emile Berchmans, dont le musée de Bruxelles possède un *Crépuscule* vraiment antique avec des figures empruntées à la Grèce païenne, est déjà un décorateur plutôt qu'un paysagiste et rappelle à certains égards le Français René Ménard. Il a d'ailleurs peint le plafond du Théâtre royal de Liège et aussi celui de Verviers. Avec lui nous touchons à la peinture décorative, inconnue en Belgique avant les dernières années du XIX^e siècle.

Même l'animalier superbe qu'est le Gantois Jean Delvin, un des premiers exposants de l'Essor, mort en 1922, semble donner à ses étalons quelque chose de l'ardeur et de la noblesse d'un Pégase. Ce qui l'intéresse dans les chevaux, ce sont les formes admirables, non au repos, mais en action, les robes aux tons changeants qui eux aussi semblent participer au mouvement, l'allure dramatique du paysage. Seul des animaliers du XIX^e siècle, il a su composer, par exemple dans son *Combat d'étalons flamands* du musée de Gand, une sorte de paysage héroïque avec ces bêtes si fières d'être belles et ardentes ! Par là Delvin échappe au classement des genres et se révèle aussi bien décorateur que paysagiste ou animalier.

C'est vers 1885 que les peintres belges comprirent que le panneau décoratif de vastes dimensions devait se substituer au tableau d'histoire. Cela aussi était une sorte de révolution, et d'ailleurs la peinture d'histoire conserva toujours une clientèle officielle ; mais le pan-

neau décoratif s'installa en face d'elle dans les Salons. En 1886, Jean Delville, de Louvain, expose à l'Essor ; il a fait depuis lors une noble carrière, traitant de préférence les sujets d'allure philosophique, mais interprétant également des thèmes contemporains. Sa grande composition, inspirée par la dernière guerre, et intitulée *Heureux ceux qui meurent pour la patrie*, compte parmi ses œuvres les plus nobles d'allure. Sa nouveauté fut moins une habileté incontestable à grouper ses personnages qu'à trouver les gestes graves et simples, les lignes stylisées de corps pourtant souples et vivants, où s'inscrit le symbole. On comprend que Jean Delville ait, il y a bientôt quarante ans, été très discuté, alors qu'il reste dans l'ensemble parfaitement classique. Dans *l'École de Platon*, du musée du Luxembourg, les figures charmantes des disciples semblent, dans leur attitude, chercher le rythme qui s'accorde aux paroles du maître. Les tons légers et suaves s'harmonisent sans mollesse ; aucune cuisine d'école, aucun jus, aucune autre recherche que celle de la délectation de l'esprit et des yeux en communion avec le poète simple et sublime qu'était Platon. C'est toute la volupté de la sculpture antique que l'artiste s'est attaché à faire revivre aux lignes presque onduleuses des corps. Y a-t-il réussi ? N'est-il pas dangereux de se transporter par l'imagination dans ce monde païen autour duquel rôdent tant de souvenirs littéraires ? Et la peinture symbolique ne conserve-t-elle pas, presque par définition, une froideur de statue ? En tout cas, l'artiste, en composant une

œuvre de haute inspiration et de facture savante en opposition avec les traditions de la grande peinture, a donné un exemple fécond qui vaut aujourd'hui à l'art belge un épanouissement inattendu.

Emile Fabry qui, maintenant encore, reste volontiers fidèle au pointillisme, se plaît aux allégories et aux symboles applicables aux grands événements soit passés, soit contemporains. Albert Ciamberlani, épris d'idéal, fait songer à Puvis de Chavannes dont la noblesse de ligne le hante visiblement. Il sait d'ailleurs allier la grâce à la gravité et chercher simplement, dans des panneaux décoratifs de moyenne dimension, des harmonies de tons délicates. Frans Gaillard qui, pour sortir de l'antiquité, contemple volontiers des forains, des mères allaitant leurs enfants, aime néanmoins à représenter les sites delphiques, tandis que son fils Jean-Jacques, encore tout ému des souvenirs récents, traite dans un panneau décoratif *l'Incendie de Louvain*, et peint aussi les *Muses*, comme pour chasser l'atroce vision. Ce n'est pas la seule fois que l'on remarque dans la jeune génération ce besoin d'échapper à l'emprise, pourtant persistante, de la désolation de la terre belge pendant plus de quatre années. Et Maurice Langaskens, qui rêve de restaurer la pratique de la fresque, s'est affirmé comme un des meilleurs décorateurs de l'époque actuelle, en mêlant, lui aussi, les émotions d'hier à la contemplation plus sereine des belles formes païennes.

Mais il faut faire ici une place à part à Constant Montald, évocateur de féériques décors d'où se détachent

ça et là des groupes harmonieux. C'est le maître du ruissellement, du chatolement ; ce qu'il cherche avant tout, c'est la fête des yeux. Dans un grand panneau destiné à Paris et intitulé *La Belgique et la France élèvent leurs enfants à la source du Droit*, on ne pense même plus à la signification symbolique de cette scène de rêve, de rêve adorablement bleu. Si la peinture décorative se propose, comme but essentiel, la magie d'une couleur lumineuse, Constant Montald est certainement un des plus grands maîtres du genre.

Est-ce parmi les décorateurs ou les peintres de figures qu'il convient de ranger Léon Frédéric ? Peu importe : cet artiste est au-dessus des classifications, parce que, précisément, c'est un véritable novateur qui synthétise dans une toile, parfois dans une seule figure, d'ailleurs très observée et très voisine du réel, la foule anonyme à laquelle il songe toujours : foule des travailleurs, foule des générations naissantes, foule de ceux qui vont mourir, foule de tout ce qui vit et s'agite par simple nécessité de vivre ; et cette foule, parfois synthétisée en une figure, mais parfois grouillante, est toujours une foule essentiellement belge de lignes, de couleurs, de mœurs ; car les mœurs se lisent dans la peinture de Léon Frédéric, dans les physionomies de ses personnages, dans leurs gestes dépourvus de tout artifice de présentation, de toute prétention théâtrale. Qu'il s'agisse d'une toile comme la *Vieille servante* du musée du Luxembourg aussi expressive que la page fameuse de Flaubert, ou des *Âges de l'ouvrier*, triptyque grave et familier, où

s'évoque toute l'existence de milliers de braves et simples gens, ou encore des panneaux émouvants et grandioses dans lesquels il s'est attaché à commémorer les souffrances de la guerre, c'est partout le même dédain de l'emphase classique ou romantique, le même désir de susciter l'impression de la vie, de la vie vécue, mais ramassée en une vision puissante et symbolique. Par l'analyse du particulier, il arrive à l'expression du général et de l'universel.

Constantin Meunier venait d'exposer ses premiers tableaux inspirés de la vie de l'usine quand Léon Frédéric exécuta ses *Marchands de craie* du musée de Bruxelles, si différents de facture, mais si simplifiés eux aussi, avec quelque chose de plus pittoresque peut-être, de plus accentué, de plus aigu dans le dessin, avec plus de sécheresse voulue dans le coloris. On y sentait la même volonté d'échapper à toutes les formules d'école, de se créer une technique à soi en harmonie avec une conception vraiment neuve. Et cet art, Frédéric n'allait plus seulement l'appliquer à des figures isolées ou groupées, mais à des masses fourmillantes, roulantes, grouillantes de la joie de vivre, comme dans le triptyque de l'*Age d'or* du Luxembourg. Mélange exubérant de blonds presque trop pâles, de rouges presque trop brique, tous presque conventionnels à force de vouloir traduire le type belge, mais ensemble puissant, coloré, plein de verve, qui ne rappelle rien de ce qui a été fait, et qui restera certainement inimité, parce que toute imitation tournerait à la charge. Il n'y a point en Belgique d'ar-

tiste plus foncièrement original et s'exprimant d'une façon plus personnelle que Léon Frédéric sans viser à l'outrance. Même si la lutte livrée par les XX, en 1884, n'avait produit que la possibilité pour un Frédéric de traduire, par ses procédés propres, sa conception robuste, elle aurait déjà mérité d'être engagée — puisque gagnée !

Il est curieux de constater que le peintre, dont le nom se lie d'ordinaire à celui de Meunier, n'est pas Léon Frédéric, mais Xavier Mellery. Camille Lemonnier déclare qu'en 1885 à l'exposition universelle d'Anvers ces deux artistes s'affirmèrent « avec une autorité qui leur assure une maîtrise unanimement reconnue ». Nous avons quelque peine aujourd'hui à comprendre cet enthousiasme : ce que les musées nous montrent de Xavier Mellery, ce que les Parisiens ont pu en voir à l'Exposition de l'Art Belge en 1923, donne l'impression d'une peinture un peu terne où l'allégorie voisine avec les scènes d'intérieur, le portrait avec l'étude de figure, sans rien de bien audacieux. L'originalité de Mellery doit être recherchée dans son parti pris de simplicité un peu sèche, et par là il est bien un des précurseurs de cet art sévère, hostile à la solennité comme à la fadeur, aux lignes contournées comme aux tons conventionnels, qui est pratiqué par tout ce que la Belgique actuelle compte d'artistes amis de la vérité essentielle.

Mais du Bruxellois Léon Frédéric se rapprochent plutôt des artistes comme Auguste Lévêque, de Liège, avec ses *Ouvriers tragiques* du musée de Bruxelles, Auguste Lévêque qui a apporté aussi bien en sculpture

qu'en peinture un respect absolu de son art, une bonne foi sévère et une rare discipline du métier, des artistes aussi comme Pierre Paulus, de Charleroi, qui représente avec vigueur, mais sans transposition du sentiment littéraire, les types de mineurs de son pays ; il prouve qu'après Meunier la voie est toujours ouverte et qu'un peintre peut, sans plagiat, reprendre les sujets traités par un maître illustre.

Bruxellois également (comme si le Brabant et la Wallonie prétendaient aujourd'hui l'emporter, au moins pour un temps, sur Anvers dans l'étude des figures, de même qu'Anvers l'emporte dans celle du paysage), Bruxellois également est Eugène Laermans dont les figures se détachent en silhouette comme celles de Breughel. Laermans est le peintre des pauvres gens qui cherchent leur gîte et qu'on chasse, qui finissent au cimetière avec un misérable cortège de souffre-douleurs comme eux, dont l'ascendance remonte à des âges si anciens qu'on sent en eux toute une humanité désolée subissant la vie sans en jouir, la préservant par instinct et lui restant attachée par habitude. Sa *Fin d'automne* du Luxembourg, avec ce vieux et cette vieille s'appuyant au bras l'un de l'autre et allant tristement on ne sait où dans un paysage dont ils ne sentent même plus la douceur jolie, est relativement résignée ; il y a eu sans doute des sourires et des rires sur ces longues faces maigres et desséchées ; mais quelle malédiction dans les *Intrus* du musée de Bruxelles, où le regard méfiant des paysans avarés repousse les miséreux en marche vers

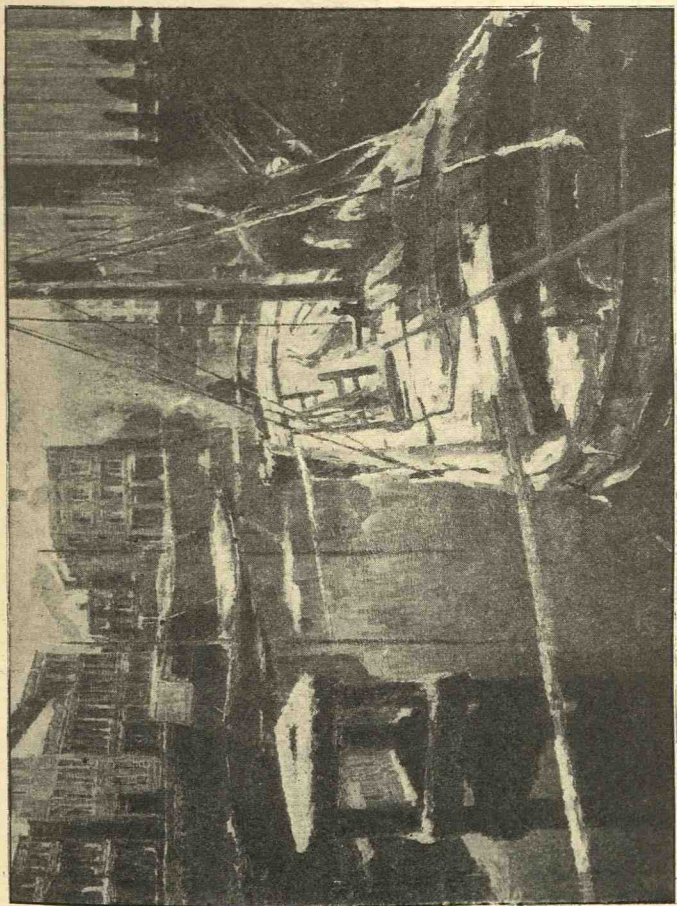
d'autres avanies, et quelle désolation dans *Le Mort* avec cette pauvre loque humaine que traînent péniblement deux frères de misère presque caricaturaux à force de détresse ! Eugène Laermans est de ceux qui, pour s'exprimer, ne consultent pas le canon alexandrin des proportions et les théories académiques du coloris. Si tel raccourci, dont la nature n'offre aucun exemple, si telle juxtaposition de tons que les délicats trouveront commune, lui semble nécessaire pour traduire une impression profonde de misère et de souffrance, il n'hésite pas : il risque la partie et la gagne ; car ce n'est qu'à l'analyse détaillée qu'on constate la licence voulue ; mais l'artiste a atteint son but, et tout est là ! Laermans, lui aussi, a profité de l'outrance qui a ouvert des voies nouvelles.

Est-ce de Frédéric, est-ce de Laermans que procède Jef Leempoels, avec ses profils si accentués, ses physionomies si étudiées de dévots qu'on sent têtus et obstinés et qu'il saisit au passage des processions ? De l'un et de l'autre peut-être ; c'est l'observation psychologique de Frédéric appliquée avec les procédés de Laermans : c'est comme un détail isolé des grandes fresques peintes par les deux maîtres. Et cela même fait, somme toute, l'originalité réelle de cet artiste.

D'une technique beaucoup plus libre est Georges Lemmen, né et mort près de Bruxelles, qui vécut de 1865 à 1916 et s'inspira des impressionnistes dans ses natures mortes, de James Ensor dans ses masques, tantôt divisant les couleurs, tantôt procédant par taches et

montrant ainsi le chemin à cet admirable Rik Wouters, plus grand sculpteur que peintre, mais qui, mort à trente-quatre ans en 1916, a laissé des natures mortes d'une hardiesse savoureuse, véritable joie des yeux, et des figures auxquelles le brouillis des tons qu'on dirait posés au hasard donne une vie colorée, amusante et imprévue. Sa *Repassouse* du musée d'Anvers, dessinée et peinte contrairement à toutes les règles académiques ressemble à la pochade d'un autodidacte très averti qui s'essaie avec bonheur à un procédé entrevu. Mais c'est en sculpture que nous trouverons vraiment en lui un maître, mort au moment où ses premiers chefs-d'œuvre en faisaient espérer beaucoup d'autres.

A vrai dire, toutes les techniques se sont donné libre cours dans le tableau de chevalet depuis vingt ou trente ans. L'école impressionniste, dont la collection Charlier offre tant de spécimens intéressants, tels que les *Modistes* de Vanzevenberghen, ou les *Régates* de Van Strydonck, ou encore le *Violoncelliste* de Jehan Frison, a apporté ses oppositions de tons hardis, sa palette claire, son sens précis de la lumière. Dans la note classique, Marnette a donné des nus délicats et limpides, comme ceux du musée de Liège. Puis ce sont les mélancoliques et les mystiques comme le très grand artiste qu'est Jacob Smits, le peintre du *Symbole de la Campine*, le peintre du *Père du Condamné*, et de tant d'autres œuvres d'une inspiration grave et d'un faire singulièrement personnel allant des empâtements les plus extraordinaires aux simples frottis ; comme Anto Carte, d'abord inspiré



A. BAERTSOËN. — LES CHALANDS SOUS LA NEIGE
Peinture. (Musée de Bruxelles.)

par la légende nationale d'Uylenspiegel, puis par le symbolisme puissant de Verhaeren, puis par les scènes émouvantes de la passion et de la mort du Christ, avec des retours fréquents vers les aspects sévères de la Mer du Nord ou du Borinage, Anto Carte, qui pour exprimer les émotions fondamentales de l'humanité revient au dessin archaïque, aux couleurs volontairement maladroites comme si elles étaient plus proches du moi élémentaire. Mystique aussi et plus hardi encore dans son dédain des proportions, de la perspective et de toute la science d'école, Albert Servaes, qui recherche le dramatique par l'expression physique de la douleur, par exemple dans sa *Pieta* du musée de Bruxelles et rejoint ainsi les maîtres du Moyen âge ; mystique encore Van de Woestyne, doux et naïf à la façon d'un Fra Angelico modernisé et presque humoriste.

Et, en face d'eux, les dévots de Rops, comme Henri Thomas, dont le Luxembourg possède une spirituelle *Danseuse de corde*, ou comme Charles Bisschops dont les débuts firent sensation avec une *Salomé* d'une hiératique et audacieuse nudité, puis qui s'attacha à la caresse des lignes féminines savamment emprisonnées dans les accessoires de la mode actuelle, obtint un réel succès dans ce genre très moderne avec la *Dame au lévrier* de la collection Lamberty et sut plus tard faire vibrer le coloris africain. Et aussi tant de bons peintres en tous genres comme Allard l'Olivier, qui traite en pleine pâte ses *Baigneuses*, comme Jean Gouveloos dont le musée de Bruxelles possède un *Bain de l'enfant*

avec des nus charmants, comme Marcel Jefferys d'inspiration très moderne, et Philippe Swyncop, épris d'exotisme, et Gustave-Max Stevens, et ce beau peintre d'intérieurs d'églises et de personnages en chapes ou en chasubles qu'est Alfred Delannois, l'élève le plus réputé de Constantin Meunier, d'un talent si sobre et si sûr, comme aussi Louis-Charles Crespin, ou ces maîtres de la nature morte que sont Alfred Verhaeren et Berthe Art. En vérité, il y a aujourd'hui, d'Anvers à Liège, un épanouissement admirable de la peinture intime : toutes les écoles rivalisent non pour satisfaire, comme il y a un demi-siècle, le goût vieillot d'une clientèle par trop bourgeoise, mais pour exprimer par des procédés librement choisis un idéal personnel.

Le même modernisme a renouvelé le genre du portrait. Si Henri Evenepoël, mort en 1900 âgé de moins de vingt-huit ans, n'avait pas été enlevé si prématurément à son art, il serait certainement aujourd'hui le portraitiste le plus en vue de sa génération. A l'âge où d'autres commencent à peine leur carrière, il disparaît en laissant une œuvre. Le portrait qu'il aime, c'est le portrait en pied, avec l'attitude caractéristique du modèle dans son milieu ordinaire. Le peintre mondain Paul Baignières devient *L'Homme en rouge* du musée de Bruxelles. Il se détache sur une tapisserie ancienne, la palette à la main. *L'Espagnol à Paris*, du musée de Gand, c'est le peintre Francisco de Yturrino qui passe en grande cape noire devant le Moulin-Rouge. La figure tient toute la hauteur de la toile ; à l'arrière-plan apparaît le décor

réduit par contraste à des proportions minuscules. Le relief du personnage en prend une puissance saisissante. Sans doute Henri Evenepoël quitta Bruxelles dès qu'il sut dessiner et vint à Paris chercher les conseils de Victor Galland et de Gustave Moreau. Il est plus Parisien que Belge à certains égards, et ses procédés rappellent ceux des impressionnistes, notamment dans ses scènes de la rue comme *La fête aux Invalides* du musée de Bruxelles. Mais sa maîtrise s'affirme dans sa virtuosité comme dans la solidité de sa composition, et, de plus, il ne faut pas oublier qu'il n'a pas eu le temps matériel de conquérir sa pleine originalité. L'aurait-il définitivement trouvée dans le milieu algérien d'où il avait rapporté de belles études colorées et pénétrantes ? Peut-être. Le musée de Bruxelles a pieusement réuni une partie importante de ses toiles : il s'est du même coup enrichi de vraiment belles œuvres.

Henri Evenepoël était séduit surtout par la prestance de ses modèles ou par leur caractère pittoresque, tel qu'on le saisit au premier coup d'œil, dans le portrait du peintre Milcendeau, appartenant au musée du Luxembourg. Au contraire, le maître Montois Émile Motte est un réfléchi, un concentré : son *Étude autopsychique* du même musée français est vraiment une étude d'âme et fait songer à une transposition d'Albert Durer. C'est un art grave, qui ne va point quêter le regard, mais qui le retient lorsqu'il s'est une fois posé.

La même inspiration sérieuse, mais avec une forme plus arrêtée, avec un souci plus vif de la silhouette et

un coloris plus tranché, se retrouve chez Oleffe, par exemple dans son portrait du sculpteur Rik Wouters du musée de Bruxelles ou dans celui du peintre Jehan Frison, représentés dans une sorte de décor symbolique que l'artiste a toujours composé, même dès ses débuts, avec une véritable maîtrise.

Comme Henri Evenepœl, Alfred Bastien aime à représenter en pied ses personnages et à rappeler par leur attitude, leurs goûts favoris. Au musée d'Ixelles un vigoureux portrait de chasseur, vêtu d'un grand mac-ferlane gris, jette une note large et dominante dans toute la salle. Et quel dommage que le peintre Laudy, si bien représenté dans quelques collections particulières, ne se décide pas à exposer ! Il a une autorité dans l'expression de la physionomie et du geste, et en même temps une sobriété d'effets qui font de lui un artiste puissant et discret. Enfin, parmi tant de jeunes talents qui se manifestent actuellement dans le même genre, il faut citer également les noms de Louis Buisseret dont le portrait par lui-même est une des bonnes toiles du musée de Liège, de Ramah dont le musée de Bruxelles possède une œuvre intéressante, de Jehan Frison si énergique et si expressif. Au reste, il n'est guère de peintres, quel que soit leur genre habituel, qui n'ait traité le portrait ; un décorateur comme Constant Montald par exemple a peint le poète Verhaeren, et Meunier s'est plu à peindre ses proches, tandis que le paysagiste Isidore Verheyden le peindrait lui-même. Il y aurait certainement une belle exposition



ALBERT SERVAËS. — PIETA
Peinture. (Musée de Bruxelles.)



à faire du portrait belge depuis un siècle, même si e caractère proprement belge devait y apparaître moins nettement que dans le paysage ou la peinture de figures.

Ainsi depuis tantôt un siècle, la peinture belge a évolué dans le sens de l'indépendance de plus en plus complète vis-à-vis de toutes les traditions. Longtemps elle chercha son renouvellement bien plutôt dans l'inspiration que dans la technique : Leys, Henri De Braekeleer, Charles De Groux, Meunier ne pensèrent jamais à renier avec éclat les principes classiques de l'enseignement du dessin et de la couleur. Ils interprétèrent la nature de façon neuve et personnelle ; mais la traduction de cette interprétation, le rendu de leur vision ne participa à cette nouveauté que dans la mesure où l'idée se crée son expression. A l'idée forte correspond un style vigoureux ; mais le vocabulaire, la syntaxe, et jusqu'à certains procédés de style restent les mêmes, quelle que soit la valeur de l'idée exprimée. Aussi sembla-t-il à quelques audacieux que l'art ne serait vraiment rajeuni et vivifié que lorsque toutes les barrières de la technique académique seraient renversées. Puisque l'idée est étroitement liée à l'expression, n'est-il pas évident que le renouvellement de l'expression doit entraîner celui de l'idée ? De là les luttes acharnées qui se poursuivirent de 1860 à 1890 environ, de là des outrances qui scandalisèrent. Puis d'elle-même la bataille s'apaisa lorsque chacun put librement choisir le mode d'expression répondant à son inspiration ou même parfois le suggérant ; et ce fut alors l'effort de tous les

artistes dans tous les genres pour produire, sans autre souci que celui de s'exprimer pleinement, des œuvres de beauté aussi parfaites que possible.

Ce mouvement se prolonge aujourd'hui sans l'encombrement (parfois excitant et salutaire, il est vrai) des outranciers et des spéculateurs. Il n'est pas douteux que jamais la Belgique n'a connu une période artistique aussi féconde et aussi riche que la période moderne. En vain avait-on essayé au XIX^e siècle de glorifier le romantisme aux dépens du classicisme, puis le réalisme aux dépens du romantisme ; aujourd'hui le classicisme de Navez, le romantisme de Leys et le réalisme de Charles De Groux nous semblent, avec le recul, se rapprocher, s'apparenter singulièrement. Quelques grands noms surnagent, quelques belles œuvres : le reste témoigne de la même pauvreté d'invention et d'expression. Seule la révolution accomplie dans la technique a, dans la peinture belge pourtant grave, disciplinée, ennemie de l'effet facile, apporté la nouveauté essentielle et suscité cette variété réelle des talents où se révèlent les grands mouvements d'art durables et profonds.

CHAPITRE II

LES SCULPTEURS

En 1830, le doyen des sculpteurs belges était certainement Godecharle, né à Bruxelles en 1750 ; il était élève du Gantois Laurent Delvaux, artiste habile, d'une noblesse tout académique, qui lui avait transmis les pures traditions du xvii^e siècle ; mais Godecharle avait également reçu les leçons du Français Augustin Pajou, et, du coup, toutes les grâces du xviii^e siècle lui avaient été révélées. Ce mélange de noblesse et de mièvrerie, c'est tout l'art de Godecharle et des trop nombreux élèves qu'il forma. Non pas que ce sculpteur (dont le nom mériterait d'être vénéré, ne fût-ce qu'en reconnaissance du prix important fondé par lui en faveur de jeunes artistes belges), non pas que ce sculpteur soit sans talent ; il a le souci évident du fini, du joli travail, de la perfection ; il a de l'imagination ; il est beaucoup moins ennuyeux que les purs classiques ou même que les purs romantiques qui sévirent après lui. Mais il manque de cette spontanéité, de cette robustesse, de cette conception neuve de l'être humain, enfin de ce tempérament puissant et sûr de soi qui fait le grand artiste.

Le musée de Bruxelles conserve de lui un groupe de *Bacchus et Ariane* qui s'inspire directement de l'antique, tel que le comprenaient les hommes du xvii^e siècle, mais qui vise aussi aux grâces un peu fades du xviii^e ; rien ne saurait mieux donner l'idée de cet art hybride infiniment démodé. Une *Baigneuse* aux jambes élégantes et qui dissimule pudiquement (peut-être coquettement) sa nudité sous des voiles un peu courts est de pur style pompéien ; une *Charité*, vêtue d'une robe aux plis savamment étudiés et entourée d'enfants aux gestes sans naïveté, semble une élégante contemporaine de la reine Marie-Amélie cherchant un déguisement sentimental. Ayant reçu la commande du fronton des États-Généraux, Godecharle y atteignit sans peine à la majesté requise. En somme, son idéal de noblesse, qui fut celui de tous les artistes officiels de son temps et même de tous les temps, lui conféra la vertu moyenne du convenable et le défaut capital du convenu ; son idéal de grâce, qui est presque naturellement celui de tous les sculpteurs amis des belles formes humaines élégantes ou voluptueuses, le sauva de la froideur, mais le fit glisser à la fadeur. Ce ne fut certes pas un grand artiste ; ce fut un homme qui eut le respect de son art et s'efforça consciencieusement de réaliser la beauté telle que la comprenaient les plus cultivés de ses contemporains.

Il mourut, comblé d'honneurs, en 1835, un an avant Mathias Kessels qui, lui, était né seulement en 1784 et ne se rattachait en aucune façon au xvii^e siècle, mais

n'en fut que plus médiocre ; on pourrait certainement voir dans ses deux petits bustes de Jésus-Christ et de la Vierge exposés dans une des vitrines du musée de Bruxelles le prototype de l'art spécial de la rue Saint-Sulpice. Il avait reçu les leçons de Thorwaldsen ; mais en avait-il profité ? Sa *Vénus* même, malgré son profil nettement grec et son allure frissonnante qui sent l'anecdote, n'est qu'un assez piètre effort pour transposer l'antique dans le moderne. Il est vrai que dans un bas-relief représentant une scène de déluge, il a su observer et rendre avec assez de justesse les formes humaines.

Voilà donc quelles étaient en 1830 les influences dominantes : le goût de l'antique réduit à des proportions conventionnelles et accommodé à la sentimentalité bourgeoise, le goût aussi de la fausse élégance, des passions douces et de la religion mièvre, le goût enfin d'un métier mou à force de s'attacher au poli et au délicat. Une telle conception devait peser sur la sculpture belge pendant cinquante ans, et il n'est que juste d'ajouter que ce pays ne fut pas le seul où elle arrêta l'essor de beaucoup de jeunes artistes et rendit plus pénible la lutte des novateurs qui eurent à triompher, non seulement des traditions mauvaises, mais de la résistance obstinée et décourageante d'un public habitué à admirer le médiocre. Camille Lemonnier veut même que Paris ait gâté ses compatriotes, « les Calloigne, les Ruxthiel, les Dewandre, les Dumortier, les De Pauw, les Van Geel, les De Vaere, les Royer, les Van Poncke qui, dit-il, partageaient entre les sujets religieux et

les sujets romains leur amour immodéré pour le nu drapé de petits plis symétriques ». Aux sujets religieux et romains il aurait pu ajouter aussi les sujets sentimentaux ; mais je doute qu'à cette époque l'influence de Paris ait été prépondérante à Bruxelles ou à Anvers : le mauvais goût était dans l'air. Ce que Paris apporta à la Belgique, ce fut plus tard la réaction d'un Rude, comme elle avait apporté en peinture celle d'un Millet ou d'un Courbet.

Mais, entre 1830 et 1850, les progrès furent lents. Les Salons sont inondés d'œuvres où la recherche du oli écœure ; c'est à cette époque que les trois Geefs d'Anvers arrivent à la célébrité : Guillaume, le plus grand, expose le *Lion amoureux* : une jeune femme, aux formes moins conventionnelles qu'on n'aurait pu le craindre, coupe les griffes d'une énorme bête bonasse qui la regarde langoureusement en lui tendant la patte ; Jean produit le groupe *Amour et Malice* ; cette fois c'est à l'Amour lui-même, à l'Amour endormi, qu'une aimable personne s'apprête à couper les ailes ; Joseph donne une *Hygie* banale dont la draperie aux plis tortillés ne peut séduire que des yeux inexpérimentés. Et ces gens, qui tous les trois travailleront jusqu'après 1880, auront de nombreux imitateurs, dont le plus connu est certainement Fraikin qui débute au Salon de 1842 avec une *Candeur* digne de son titre, et ne mourra — impénitent — qu'en 1896. Quand on songe que Fraikin fut, aux environs de 1850, le premier maître de Constantin Meunier, on ne s'étonne plus que le grand sculpteur ait abandonné l'ébauchoir

dès 1853 pour ne le reprendre que trente ans plus tard, quand déjà la sculpture belge s'était libérée de désastreuses influences et avait commencé à trouver sa véritable voie.

Le succès de Fraikin fut immense : que l'on considère son *Amour captif*, charmant enfant porté sur les épaules d'une femme aux regards pâmés qui court ou semble courir tout en le tenant, d'une main par le bout des doigts, de l'autre par le bout des pieds, ou son *Triomphe de Bacchus*, avec le dieu enfant chevauchant sur le dos d'un bouc qui se laisse traîner par trois petits satyres potelés, toujours le même idéal mesquin se trahit, toujours le même métier facile apparaît. Fraikin est de ces sculpteurs qui ne voient dans la femme et l'enfant qu'un prétexte à modeler des formes rondes et polies, à exprimer des sentiments mièvres et communs, et sans doute que le plus sûr moyen de plaire à une clientèle riche et routinière.

Malheureusement cette conception d'art, plus fréquente encore en sculpture qu'en peinture parce que la sculpture recherche naturellement la grâce ou ce qui semble la grâce, fut celle de beaucoup d'autres statuaires du XIX^e siècle : voyez plutôt le *Premier amour* et la *Marguerite* de Fiers, interprète des tendresses enfantines et suspect lui-même d'enfantillage, la *Petite mère* sentimentale et la *Nymphe des champs* rêveuse de Comein, le *Pigeon de Saint-Marc* gentiment perché sur l'épaule d'un jeune modèle italien, de Brunin, voyez encore la *Nuit* ou la *Diane* de Herman, et les œuvres de tant

d'autres qui hélas ! modelèrent plus conventionnellement encore de semblables pauvretés. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, jusqu'à nos jours le fraikinisme a persisté, et je pense qu'il faut le considérer comme une maladie endémique de la sculpture.

Mais enfin, dès 1830, il se produisit des efforts sérieux pour restaurer cet art dans son ancienne et naturelle dignité. Guillaume Geefs n'est pas seulement l'auteur du *Lion amoureux* : c'est à lui qu'on doit, dans l'église Sainte-Gudule de Bruxelles, le beau monument du comte Frédéric de Mérode ; cette fois, il a atteint à la véritable grandeur, à la noblesse presque exempte d'emphase, et il était juste que le glorieux patriote belge eût une sépulture aussi simple et aussi grave que sa vie. L'influence de l'antique s'y fait encore sentir et cette beauté sévère ne va pas sans froideur ; mais il y a de la sincérité dans l'inspiration comme dans l'exécution, et le modelé savant de la figure est aujourd'hui encore un enseignement et un exemple. De Guillaume Geefs également, la statue imposante du général Belliard, la *Liberté* de la place des Martyrs qui veille avec tant de piété sur la mémoire des héros de l'Indépendance. Guillaume Geefs est un classique dans toute la force du terme, et c'est par le retour à l'observation classique de la nature, à la science classique de la construction et du modelé que devait commencer la rénovation de la sculpture belge. Peu importe après cela qu'il ait sacrifié au goût du jour, ou que dans certains bustes, comme dans celui du graveur Schaepekens, exposé à Paris en 1923,



FÉLIX BOURÉ. — LE LÉZARD
Marbre. (Musée de Bruxelles.)



il ait exagéré l'imitation de l'antique ! De toute la première moitié du XIX^e siècle, son œuvre est de beaucoup la plus personnelle et la plus intéressante.

Cependant, en face de l'antique ou trop froid ou trop misérablement accommodé au sentimentalisme bourgeois, une réaction que je n'ose qualifier de romantique s'était dessinée de bonne heure. En 1835, les débuts de Simonis au Salon avaient été remarqués et on lui confia en 1843 l'exécution de la statue de Godefroi de Bouillon qui orne aujourd'hui la place Royale. Tout le monde connaît ce groupe équestre à la fois sage et mouvementé. Il a certainement fière allure et le métier n'en est pas méprisable. Mais là éclate un autre défaut ordinaire à la sculpture : l'abus de la rhétorique. De même qu'il y a des formules oratoires banales et devenues insupportables, de même il y a des attitudes et des gestes emphatiques qui agacent comme une déclamation romantique. Mieux valait toutefois pour la sculpture pécher par excès de feu que par excès de fadeur : Simonis lui-même nous le démontre puisque son *Innocence*, du musée de Bruxelles, aussi mièvre que l'*Age d'Or* de Jaquet, apparente ces deux soi-disant romantiques à Godecharle et à Fraikin. Simonis d'ailleurs savait se plier au style classique et son fronton du théâtre de la Monnaie, un peu austère, donne une juste idée de la variété de son talent.

En même temps que lui, un groupe de jeunes artistes versait dans le dramatique parfois facile. C'est ainsi qu'en 1845, Ducaju donnait un *Boduognat*, chef des

Nerviens, qui à Anvers semble encore se recueillir pour la suprême défense. Et que dire de sa *Chute de Babylone* où la reine à demi nue élève un bras désespéré devant la menace d'un vainqueur cruel et invisible ? Y a-t-il là un véritable progrès, et ne pourrait-on pas au contraire trouver dans ces poses théâtrales une sorte de régression vers l'idéal de Laurent Delvaux et de la plupart de ses contemporains ? Quoi qu'il en soit, le mouvement de protestation contre l'antique s'accroissait, et Camille Lemonnier a pu dire qu'au milieu du siècle, « Jehotte, Jaquet, Bouré, Ducaju formaient sur les talons du peintre Wiertz un groupe épique épris de très grand et de très fort ». Il a pu le dire, encore qu'on demeure sceptique, surtout quand il s'agit de Jaquet.

En fait, le mouvement romantique n'apparaît guère dans la sculpture belge, et c'est plutôt de mouvement réaliste qu'il faudrait parler, quoique ce mot évoque l'idée de réalités familières, humbles et même basses, parfaitement étrangères à la statuaire de cette époque. Le réalisme dont nous parlons s'exprime plutôt par un goût nouveau de scènes échappant au rituel ordinaire des sculpteurs, comme le *Sauvage surpris par un serpent* de Paul Bouré, exposé dès 1848, ou par une observation plus attentive et plus respectueuse de la nature comme dans les nombreux bustes de la seconde moitié du siècle. Nous assistons ici à l'éclosion de la sculpture belge moderne : Paul Bouré d'inspiration si personnelle, et qui sait crispier les figures sans les faire grimacer, qui étudie l'attitude et l'aspect du corps dans la défense,

qui réveille en nous des sentiments vrais et profonds encore inexprimés en sculpture, dont le métier enfin est simple, souple et sans fausse adresse, Paul Bouré mérite de tenir une place plus importante que celle qu'on lui accorde d'ordinaire, et j'en dirai autant de Victor van Hove qui débuta en 1853 avec un *Désespoir d'Ariane* et exécuta plus tard son admirable *Esclave après la bastonnade* du musée de Bruxelles ; là aussi la souffrance physique se traduit sans conventionnelle emphase, avec une émouvante vérité. Le nu y est simplifié et largement traité. C'est la sculpture moderne dans tout son amour de l'inédit et du naturel, du personnel et de l'humain. Et quelle belle étude de la main, main de douleur et de supplice ! En toute sincérité, on peut considérer Paul Bouré et Victor van Hove, dont l'œuvre n'est pas d'ailleurs considérable, comme les initiateurs de l'art sculptural d'aujourd'hui.

A partir de 1860, c'en est fait de l'antique tel que le comprenait Guillaume Geefs ; le goût du mièvre et du sentimentalisme persiste ; mais les artistes véritables s'éprennent des belles formes pour elles-mêmes, non pour l'anecdote qu'elles servent, avec Fraikin, à enjoliver. C'est l'esprit de la Renaissance qui guide les sculpteurs : l'être humain les intéresse en soi, pour sa vigueur, pour ses proportions harmonieuses, pour son charme jeune et gracieux, mais surtout pour sa vie elle-même qu'il s'agit de rendre dans tout son éclat. On ne cherche évidemment pas le trompe-l'œil, et il ne vient pas à Fassin ou à Paul De Vigne l'idée de peindre leurs figu-

res pour les rendre plus vivantes, mais l'art s'efforce d'évoquer la souplesse, la spontanéité de mouvement, l'expression simple et vraie de la physionomie par où se révèle le don supérieur de l'être qui respire et qui pense.

L'œuvre où s'affirma le mieux cette tendance, celle qui reste encore aujourd'hui une œuvre délicate, sinon forte, c'est l'*Acquajolo*, de Fassin, exécutée à Rome en 1865 et conservée actuellement au musée de Bruxelles. Avec ce jeune maître, l'école de Liège inaugurerait la belle série de ses succès. Sans doute on trouve encore dans cette figure un reste de convention académique, une élégance un peu apprêtée ; mais le charme sauve ces défauts qui sont plus encore ceux de l'époque que ceux de l'artiste.

Quelques années plus tard, en 1872, la même faveur accueillait une sculpture de mêmes tendances, mais plus vigoureuse et qui continue à être justement admirée : le *Lézard* de Félix Bouré, frère cadet de Paul qui était mort à vingt-cinq ans. Il semble bien que l'artiste ait connu le *Pêcheur napolitain* de Rude et celui de Carpeaux et qu'il ait essayé de rivaliser de grâce et de naturel avec les deux maîtres français ; mais si l'inspiration est la même, il faut noter que le type choisi par le sculpteur est franchement belge ; Bouré a renoncé à la beauté italienne ; il a choisi celle de son pays pour en exprimer la douceur souriante un peu grave, et les formes plus pleines. On arrive ainsi peu à peu à l'art sortant du sol et y puisant ses qualités essentielles.

Dès lors la sculpture belge se développe librement





JEF LAMBEAUX. — ÉTUDE POUR LA FONTAINE DU BRABO, A ANVERS

(Musée de Bruxelles.)



et se soustrait déjà aux influences extérieures. Elle a moins de facilité, mais plus de solidité que l'œuvre proprement parisienne ; elle aura tout à l'heure plus d'originalité et plus de force, exception faite de Rodin et de Dalou dont la carrière commence à peine. Il ne faut pas oublier que Paul De Vigne naît en 1843, Dillens en 1849, Jef Lambeaux, le plus Flamand des maîtres après Rubens et Jordaëns, en 1852. Van der Stappen qui devait jouer dans l'école belge un rôle si considérable, était né dès 1843 et avait en 1866 exposé la *Naissance du Crime*, en même temps que Paul De Vigne *Fra Angelico de Fiesole*.

Ni l'une ni l'autre de ces œuvres n'est capitale, mais bientôt Paul de Vigne donnera la série de ses bustes si pénétrants, si fouillés, si solidement construits et si délicatement œuvrés qui font la gloire du musée de Gand sa patrie ; il donnera sa *Domenica*, si émouvante, et cet admirable buste du poète Hiel, que conserve le musée de Bruxelles. Sans doute il y a dans le groupe *Le Couronnement de l'art* dont il a décoré la façade du Musée royal un peu ou même beaucoup de cette convention académique qui tue l'originalité ; sa *Psyché*, son *Immortalité* ne sont pas exemptes de mièvrerie ; mais le modelé en est savant et doux à l'œil ; et il n'est pas indispensable, pour qu'un sculpteur mérite de passer à la postérité, qu'il n'ait exécuté que des chefs-d'œuvre ; un beau buste suffit, et Paul De Vigne en a fait certes plus d'un.

A la même famille d'artistes amis des belles formes

savantes appartient Julien Dillens qui obtint le prix de Rome en 1877, après avoir travaillé dès 1870, en même temps que Rodin, aux bas-reliefs de la Bourse de Bruxelles ; mais ni l'intensité de passion, ni l'originalité technique du maître français ne semblent avoir fait sur lui une impression profonde ; du moins n'en retrouve-t-on pas de trace dans son œuvre très étudiée, très conforme à l'idéal de son temps ; ses figures tombales ont de la grâce, mais aussi de la recherche dans l'attitude ; son groupe monumental *La Justice entre la Clémence et le Droit*, du Palais de Justice de Bruxelles, est d'une composition noble et d'un aspect imposant ; mais l'allégorie en reste académique et artificielle ; *La Magistrature communale*, si élégante, du monument Anspach n'est pas exempte de rhétorique. En revanche le buste de femme qu'il exposa avant son départ pour Rome, et que l'on voit encore au musée de Bruxelles, comme aussi le buste du poète Smits postérieur d'une quinzaine d'années, a de la fermeté, de la simplicité ; l'artiste ne joue plus là avec la nature, il en saisit le caractère dominant pour le transcrire énergiquement dans son œuvre et vérifier ainsi une fois de plus cette loi éternelle que l'art véritable n'applique pas des formules d'école, mais cherche dans les choses, et particulièrement dans l'être humain, ce qui s'y trouve d'essentiel pour le traduire avec force par ses procédés propres. Peut-être l'œuvre où Julien Dillens s'est affirmé vraiment grand sculpteur, ému et émouvant, est-elle l'admirable gisant du mémorial de T'Serclaes, près de l'Hôtel

de Ville de Bruxelles. Le bras et la main qui pendent dans un geste cadavérique si vrai sont à eux seuls un morceau de maître d'une observation et d'un rendu comparables à n'importe quelle étude d'un Rude ou d'un Dalou.

Mais enfin, en 1875, le procédé, la formule apparaissaient encore dans des œuvres qui faisaient songer à celles de Fassin et de Félix Bouré ; où ces sculpteurs avaient apporté une fraîcheur d'impression, une originalité d'invention, une interprétation attentive du modèle qui donnait à leur œuvre l'indispensable personnalité, des imitateurs, souvent habiles, avaient introduit la convention et la fadeur. Les artistes de tempérament vigoureux qui avaient pu contempler à Bruxelles l'*Homme au nez cassé* et l'*Age d'airain* de Rodin, qui sentaient la possibilité et la nécessité d'échapper aux recettes académiques, de faire du nouveau, d'exprimer ce qu'ils avaient en eux de plus profond, rêvaient de partir en guerre contre un art désuet et de traiter les maîtres du jour avec le même dédain dont ceux-ci avaient accablé leurs prédécesseurs.

Jef Lambeaux, qui n'avait que trois ans de moins que Dillens, exposait dès 1875 sa première œuvre *Sa Pater* ; en 1880, son *Vieil Aveugle* ; en 1881, le *Baiser*, en 1884, *La Folle Chanson*. En 1885, il était invité avec Rodin, mais aussi avec Paul De Vigne et Van der Stappen à ce fameux Salon des XX à la fois révolutionnaire et beaucoup plus éclectique qu'il ne voulait le faire croire. « Du coup, comme le dit Camille Lemonnier

à propos de la première œuvre de Jef Lambeaux, la tradition était démolie, l'œuvre, — disons plutôt les œuvres — apparut comme un défi à l'ancienne école. » Hélas ! l'ancienne école, c'était déjà celle des De Vigne et des Dillens. Si ces artistes et leurs fougueux confrères, dont les tendances différaient entièrement, semblaient encore faire cause commune, c'est qu'ils avaient chacun leur personnalité qui choquait la masse des concurrents médiocres, qui la menaçait dans ses intérêts et contre laquelle les détenteurs des faveurs officielles ou des commandes avantageuses se liguèrent ; mais la scission s'affirmait à chaque exposition.

On peut ne pas aimer l'art de Jef Lambeaux, on ne peut lui refuser le mérite de l'originalité, de la force et de l'habileté, trois qualités essentielles pour un sculpteur. Cet Anversois avait une fécondité et une audace rares : nul travail ne lui semblait dépasser ses forces ; il se grisait des besognes énormes que représentent sa fontaine du *Brabo* d'Anvers et surtout son colossal haut-relief des *Passions humaines* réalisé en marbre à Bruxelles dans un curieux bâtiment construit spécialement par l'architecte Horta, et en plâtre au musée de Gand. Que sa facilité l'ait amené à composer des œuvres lâchées, que son insouciance se soit accommodée de reproductions commerciales misérables, c'est ce que personne ne contestera ; mais il serait excessif de le juger sur ces sortes de productions. En Jef Lambeaux, il faut voir avant tout l'auteur du *Baiser* et de la *Folle chanson* du square Ambiorix, du *Triomphe de la femme*

du parc de Mariemont, du *Faune mordu* du musée de Liège, enfin des deux grands monuments d'Anvers et de Bruxelles auxquels on vient de faire allusion. Ce qui frappe dans chacune de ces œuvres, c'est la conception toute flamande des figures, c'est la passion en quête d'assouvissement, c'est le débordement de la chair luxuriante, c'est le besoin de vie violente et tumultueuse. Jamais depuis Rubens et Jordaëns une telle exubérance ne s'était exprimée avec plus de fougue. Dans le *Baiser*, la poursuite de la femme par l'homme conserve encore quelque chose de l'élégance voulue de l'école ; mais le geste de la femme pour échapper à l'étreinte plus encore qu'au baiser, le geste où la peur fait déjà place au désir, a quelque chose de l'animalité humaine dont l'artiste a été le traducteur passionné. Car sa véritable originalité consiste à avoir, partout et toujours, senti en tout être cet appétit de volupté que nous pouvons et que nous devons dompter, mais qui, insidieux ou violent, couve ou éclate presque à notre insu. C'est pour cela que, même dans des œuvres moins troublantes que beaucoup de nudités académiques, dans les *Passions humaines*, par exemple, Jef Lambeaux a scandalisé ; on sentait jusque dans les figures au repos le désir latent, le désir lancinant, alors que les Fiers ou les Fraikin pouvaient étaler, sans provoquer la moindre protestation, leur *Premier amour* ou leur *Triomphe de Bacchus*.

Dans la *Folle Chanson*, le rire de Jordaëns n'éclate pas avec la même franchise que dans les tableaux du

vieux maître ; il a comme des sous-entendus grivois, et, quoique cette œuvre, un peu vulgaire d'allure, mais souple de métier, soit exposée à la vue de tous, c'est peut-être celle qu'on serait le plus tenté de taxer d'immoralité. Cette folle chanson qui réjouit le vieillard est d'un assez mauvais exemple pour la jeunesse, et l'art n'arrive pas, comme dans le *Triomphe de la femme* si âpre, si violent, si superbe, à en sauver le côté scabreux. Au fond les corps sont luxurieux sans être beaux, et c'est ce défaut de beauté qui accentue crûment le côté déplaisant de l'œuvre. Au contraire, le *Triomphe de la femme* a, dans sa riche matière, la splendeur d'un Rubens.

Le groupe le plus parfait de Jef Lambeaux est sans doute le *Faune mordu*. Toute la frénésie du désir et de la douleur, toute la passion de la lutte contre l'être momentanément redouté, tous les instincts sauvages et puissants du démon de la luxure s'expriment, dans la physionomie du Faune et dans le geste brutal de la femme, avec une sauvage énergie, en même temps que la silhouette, le profil, la ligne visent et atteignent cette beauté décorative sans laquelle il est bien difficile à la sculpture de réaliser l'idéal plastique qui est le sien.

Mais des groupes de deux figures ne suffisaient pas au génie tumultueux de l'artiste. Aussi accepta-t-il avec joie la commande d'une fontaine monumentale pour la place de l'Hôtel de Ville d'Anvers. On connaît la légende du Brabo : le géant Druon Antigon, un pied sur chaque rive de l'Escaut, saisissait dans ses mains

terribles les vaisseaux qui en remontaient le cours et imposait rançon à l'équipage ; s'il n'était pas payé, il laissait le navire retomber au fond de l'eau. Or Salvius Brabo, noble Romain, cousin de Jules César, attaqua le géant, le tua, et coupa sa main criminelle qu'il jeta dans l'Escaut. C'est la victoire du Brabo que Jef Lambeaux a célébrée dans son œuvre où s'entassent dans une fougue grandiose les rochers et les fleuves que domine la belle figure du Brabo, en pleine course victorieuse, levant allégrement le bras glorieux qui a délivré la cité et allant jeter dans l'Escaut l'affreuse main coupée. Cette fois Jef Lambeaux, sans oublier complètement son idéal féminin, a conçu dans la joie une œuvre purement décorative qu'il a, à son ordinaire, animée de vie et de passion ; mais cette passion est, avant tout, celle de la victoire et de la libération, et elle donne, sans déclamation, par la simple vertu du mouvement juste et des lignes équilibrées, une impression de grandeur jeune et presque cornélienne, comme si le Brabo était le Cid d'Anvers.

Mais l'œuvre qui a suscité le plus de discussions, celle qui a scandalisé et que, pour donner satisfaction à tout le monde, on a exposée au parc du Cinquante-naire, mais dans un monument fermé, c'est l'immense synthèse des *Passions humaines*, pleine de morceaux admirables savamment assemblés. Chose curieuse : de toutes les œuvres de Jef Lambeaux où il a évoqué la luxure, pas une n'est moins inquiétante, moins troublante ; il s'en dégage au contraire une sorte d'impres-

sion religieuse, une pitié douloureuse, un immense pardon. La fatalité des instincts apparaît si inséparable de l'humaine nature, les corps sont tellement entraînés vers leurs involontaires désirs, une conception si désespérée et si profonde de la destinée s'exprime dans le geste immense et multiple de tant de beaux corps emportés à la damnation que le détail disparaît dans l'ensemble et que l'enlacement semble aussi sacré que la douleur et la mort. Jamais l'extraordinaire facilité de Jef Lambeaux n'a été servie par plus de bonheur, et le modelé de ses masses harmonieusement emmêlées est une joie pour l'œil. Auprès de telles œuvres, l'*Imperia* du musée de Bruxelles, ou même les *Lutteurs*, perdus dans une obscure retraite — deux chefs-d'œuvre pourtant — ne semblent que des délassements. En vérité Jef Lambeaux restera le maître des *Passions humaines*.

Parallèlement à sa carrière se développe celle de Charles Van der Stappen qui, né neuf ans plus tôt, exposa dès 1866. L'époque où il joua le rôle le plus important est précisément celle où Jef Lambeaux révolutionnait la sculpture. Il représenta, pourrait-on dire, dans le parti avancé, l'élément modérateur, sut s'assimiler les qualités, se préserver des défauts, et arriva à cette « juste mesure » un peu dangereuse, où l'artiste risque de perdre sa personnalité. Jef Lambeaux ne songeait qu'à œuvrer ; Van der Stappen se préoccupait d'assurer son influence, et sa nomination, en 1883, comme professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, put être considérée comme un succès de la

jeune école. On comprend mieux cette nomination, qui n'était hardie qu'en apparence, quand on examine les productions de l'artiste à cette date. Parmi ses œuvres marquantes, que comptait-on ? *Le Petit faune à sa toilette*, de 1875 ; son groupe assez classique de *l'Enseignement de l'art* qui, à la façade du Musée royal, fait pendant à celui de Paul De Vigne ; l'allégorie un peu solennelle et traditionnelle y est traitée avec une sage habileté et l'effet en est noble. Il avait donné en 1876 et en 1878 deux figures charmantes, *l'Homme à l'épée* et le *David* qui rappellent avec plus de mouvement, l'idéal de Fassin : l'élégance de ce beau jeune homme nu faisant ployer, pour l'éprouver, la lame de son épée, s'inspire de la tradition florentine avec un soupçon de modernisme. Van der Stappen pouvait passer pour un artiste conquis à l'idéal du jour et obéissant à la discipline classique, j'entends à celle qu'on pratique dans les classes. Il rassurait les timides qui aiment à se montrer sagement audacieux, et il eût sans doute continué à produire beaucoup d'œuvres un peu vieilles en gardant sa réputation d'artiste d'avant-garde, si la vue des grandes figures de Constantin Meunier n'eût été pour lui une révélation et une indication. Lorsqu'il eut compris qu'avec le *Marteleur* une forme d'art nouvelle était née, il fut converti à la fois à une conception moins usée et à une exécution plus large.

C'est à lui que Constantin avait emprunté vers la fin de 1883, à l'âge de cinquante-deux, presque de cinquante-trois ans, une boule de cire pour s'essayer dans

un art abandonné par lui depuis trente ans ; Van der Stappen suivit donc avec attention ses efforts, constata son éclatant succès et comprit que l'idéal, que le métier même des ateliers académiques avaient fait leur temps. Les vingt-cinq dernières années de sa vie furent celles de sa plus solide et meilleure production. Qu'on retrouve dans son groupe impressionnant du parc du Cinquantenaire, *Les Constructeurs de ville*, une influence de Meunier qui va jusqu'à l'imitation de ses types d'ouvriers et de leurs attitudes, l'œuvre n'en reste pas moins très haute d'inspiration, très moderne d'accent, très pure de lignes et plus soucieuse de l'harmonie générale que du fini de chaque détail. *L'Ompdrailles*, de l'avenue Louise, glorification de cette vigueur athlétique dont le roman de Léon Cladel tire toute son émouvante beauté, est d'une facture puissante, digne du héros représenté. Et sans doute Constantin Meunier avait donné à Van der Stappen l'exemple d'étudier les corps dans le repos ou la peine, dans l'effort quotidien ou dans un instant pathétique, d'en dégager une impression morale, grave, simple, profonde ; mais pourquoi reprocher à Van der Stappen d'avoir profité de la leçon et d'avoir exécuté une œuvre parfaitement belle ? Meunier a ouvert la voie ; Van der Stappen y est entré après lui pour travailler avec succès au triomphe de l'idéalisme et du réalisme étroitement unis.

De la même époque date cette jolie œuvre *Mon Oncle le Jurisconsulte* offerte à Edmond Picard à l'occasion de son jubilé. Rarement on exprima avec tant d'élégance tant

de bonhomie ; là plus rien — ou presque rien — de l'art académique, mais un effort sincère vers le naturel pour aboutir au pittoresque. On sait qu'à la fin de sa vie l'artiste songeait à un *Monument de l'Infinie Bonté*, comme Constantin Meunier à un *Monument du travail*. Les petites maquettes du groupe *Aimez-vous les uns les autres*, conservées au musée de Bruxelles, sont d'une émotion et d'une vérité, d'une simplicité et d'une grandeur étonnantes, et quel effet décoratif des lignes et des attitudes ! Il faudrait également parler des bustes dont quelques-uns, comme l'évêque du musée de Gand, sont vraiment expressifs du caractère et définitifs de construction. Van der Stappen eût-il été vraiment grand artiste sans Constantin Meunier ? Je ne le crois pas ; mais il serait bien téméraire de répondre par une affirmation nette, puisqu'il devait vivre encore un quart de siècle après avoir connu l'orientation et la technique si neuve de son ami. En tout cas, il y a plus de sagesse à se féliciter de sa conversion qu'à la lui reprocher : car nous lui devons des œuvres dont le seul tort est d'évoquer immédiatement le souvenir du plus grand des sculpteurs belges.

Constantin Meunier qui, tout d'un coup, en 1886, se révéla à Paris comme un des plus beaux génies de tous les temps, derrière lequel devaient marcher aussitôt ses aînés et ses cadets, était né en 1831. Apprenti sculpteur jusque vers 1853, sculpteur même, si l'on veut, puisqu'il expose au Salon de 1851, une *Guirlande* sur laquelle nous manquons d'informations, il se fait, après

un séjour chez Navez et à la petite Académie Saint-Luc, peintre de scènes religieuses, puis de tableaux de genre et de portraits, puis d'épisodes de l'histoire nationale jusque vers 1877, époque où il découvre tout à coup la beauté propre du travailleur de l'usine, de la mine, de la mer et de la terre, et où il se consacre exclusivement à la peinture du monde des verriers et des lamineurs ; enfin il devient sculpteur en 1884, après un court séjour en Espagne, débute par une exposition au salon des XX en 1885, et conquiert subitement la gloire, à son grand étonnement d'ailleurs, au Salon de Paris, en 1886.

Qu'est-ce donc exactement que Constantin Meunier pouvait avoir vu en sculpture avant 1883, et comment s'explique sa résolution de se consacrer à un art difficile, où il rencontrerait sans doute des rivaux jaloux de conserver les commandes dont lui-même ne pouvait se passer ?

Tout d'abord il connaissait les œuvres de son vieux maître Fraikin, et, malgré le respect qu'il lui témoigna toujours, avant comme après ses succès en sculpture, je ne peux m'empêcher de croire que c'était précisément son aversion pour les productions de Fraikin, si prisées au milieu du siècle, qui l'avait éloigné de la sculpture. Il connaissait aussi les œuvres plus vivantes et plus fortes de Paul De Vigne, de Julien Dillens, de Van der Stappen ; mais elles sentaient encore l'école et ne l'incitaient guère sans doute à user des mêmes procédés plastiques pour tenter d'exprimer son idéal personnel. Je soupçonne qu'il entrevit la possibilité pour

lui de traduire pleinement sa grave, profonde et religieuse conception de la vie en contemplant les œuvres que Rodin exposa en Belgique de 1872 à 1880 dans des Salons où lui-même fit de nombreux envois de tableaux ; je soupçonne aussi que la fougue audacieuse de Jef Lambeaux lui avait fait comprendre que tout le secret de la sculpture ne s'apprend pas à l'école, et qu'à côté des recettes et des procédés, il faut que l'artiste se fasse à lui-même sa technique adaptée à sa conception. Enfin quelques œuvres de nouveaux venus, œuvres personnelles et expressives, avaient sans doute achevé de lui démontrer que la sculpture en Belgique n'était encore qu'à ses débuts et qu'au lieu des fadaïses sentimentales ou des élégances de convention que le public admirait, il était possible, il était nécessaire d'étudier la nature dans toute sa simplicité et sa grandeur pour en rendre la beauté puissante et familière.

N'est-ce pas en 1875 qu'avait débuté le Liégeois Mignon et en 1878 qu'il avait exposé son *Dompteur de taureaux* dont s'enorgueillit toujours sa ville natale ? Dans la domination de la bête énorme et terrible par l'homme dont la volonté est l'arme la plus forte, il y avait un exemple frappant de tout ce que peut exprimer la sculpture, lorsque l'observation de la nature s'accompagne de l'art nécessaire de subordonner tout détail au caractère essentiel et de rendre, par la science parfaite du modelé, les plans, les simples plans révélateurs de ce caractère. L'œuvre de Mignon était de celles qui pouvaient faire penser et oser Meunier.

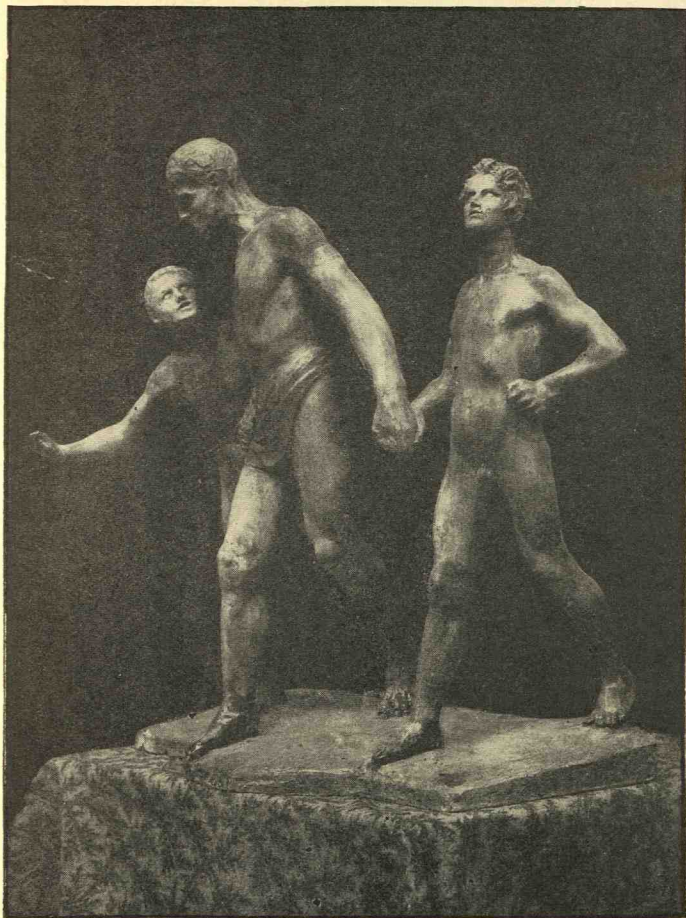
C'est l'époque aussi où s'affirme le talent sérieux du Montois De Villez, exempt de maniérisme, d'emphase, et mettant en valeur une éloquente simplicité. Déjà Guillaume Charlier, qui plus tard devait peupler de ses œuvres Tournai, sa ville natale, avait exposé, en 1880, une *Houilleuse*, comme en 1872, Cattier avait donné pour le monument Cockerill un *Houilleur* et un *Puddleur* ; mais si l'œuvre de l'habile artiste tournaisien et celles de l'auteur peu original du gracieux *Daphnis* du musée de Bruxelles ont pu éveiller dans l'esprit de Meunier le désir de traiter les mêmes sujets, il est certain que ce fut par une sorte de réaction contre le sentimentalisme, d'ailleurs agréable, de la *Houilleuse* et contre l'art conventionnel de Cattier. Mais je croirais volontiers que le *Vieux pêcheur* de Guillaume Charlier, qui date de 1885, et qui vaut par sa vigueur, par son accent simple et franc, et aussi par son métier habile, a montré à Meunier tout le parti qu'il pourrait par la suite tirer du monde de la mer. Au reste Guillaume Charlier ne devait pas tarder à prendre une des premières places dans la sculpture belge, notamment en 1889 avec son Monument des Pêcheurs, puis en 1900, avec une *Tentation* où la femme enserre l'homme dans un effort de volupté raffiné, puis en 1906, avec son beau groupe, si réaliste et si académique à la fois, des *Arabes aveugles* dans le square de la cathédrale de Tournai. Que Meunier ait pressenti dès les premières œuvres de Guillaume Charlier tout ce que pouvait exprimer la sculpture — sa sculpture à lui — c'est possible.

Mais il semble plus probable encore qu'il ait été frappé du métier savant et toujours sûr de soi d'un contemporain de Jef Lambeaux et de Dillens qui devait leur survivre bien longtemps, de Thomas Vinçotte, né à Anvers en 1850, qui, dès 1875, avait eu l'honneur d'exécuter le buste de Léopold II, hautain et officiel, en même temps qu'il exposait au Salon le *Giotto* charmant du Musée royal. Dès les premières œuvres de cet artiste, dont la carrière s'est toujours poursuivie brillante et parfaitement heureuse, on pouvait comprendre quelle valeur d'art confère aux œuvres, indépendamment du sujet traité, de l'inspiration et de l'émotion, la beauté du travail. Il n'est pas de genre qui n'ait tenté Thomas Vinçotte ; il trouva dans une œuvre considérable, la gloire, la fortune et le titre de baron ; mais toujours et partout, dans son bas-relief du Musée royal où il représente la *Musique* sous la figure d'Orphée charmant le monde par sa flûte, comme dans son *Dompteur de chevaux*, dans son monument d'Anneessens, érigé au boulevard du Midi, comme dans ceux qu'il a consacrés à Courtrai à la gloire du chirurgien Jean Palfyn, au parc de Bruxelles à celle de Godecharle, dans son *Quadrigé* du Cinquantenaire comme dans son fronton du Palais Royal ; dans son admirable *Torse de Triton* comme dans son *Catilina* non moins admirable (tous deux au musée de Bruxelles), il s'impose par un impeccable modelé dont l'absence de maniérisme et la sobriété ne sont pas les moindres mérites.

Oui, en vérité, un tel métier déjà parfaitement visible

en 1883, était bien fait pour décider Meunier à essayer, lui aussi, de s'exprimer sculpturalement, non point selon la méthode de Fraikin, mais selon les besoins propres de sa pensée, en oubliant les leçons du passé pour devenir une sorte d'autodidacte qui ne doit qu'à son instinct et à sa recherche personnelle, sa faculté d'évocation, et qui ne tire des œuvres de ceux qu'il rêve d'égaliser ou de surpasser qu'une suggestion, qu'un encouragement, qu'une raison décisive d'agir. Au moment où Constantin Meunier recommença à modeler, les exemples qu'il avait sous les yeux lui avaient enfin prouvé que la sculpture était un art capable, seul capable sans doute, de donner à sa vision des hommes et des choses l'interprétation précise, l'interprétation adéquate à sa conception, qu'il cherchait depuis longtemps.

La grande originalité de Constantin Meunier, il faut la voir dans son respect absolu de la nature ; avec lui, plus d'idéal d'école, plus de tradition académique, plus de *canon* de la beauté ; sans doute l'*Acquajolo*, le *Lézard* restent des œuvres charmantes qui, quelques années auparavant, ont renouvelé la conception sculpturale belge en rappelant les efforts des maîtres français de la même époque. Mais pourquoi s'obstiner à toujours répéter les mêmes formes souples et harmonieuses ? La vie n'est-elle pas diverse et infiniment émouvante ? Cette émotion, indispensable à l'art, ne peut-elle être suscitée par la représentation du travail coutumier mettant en jeu l'énergie des muscles chez des êtres forts et de proportions nobles, par la représentation du repos



VICTOR ROUSSEAU. — VERS LA VIE

Groupe bronze. (Musée de Bruxelles.)



après la tâche remplie, par la représentation de l'effort tragique du paysan misérable des Flandres ou du naufragé que le désespoir crispe dans sa lutte grandiose et désolée ? Il ne s'agit plus, dans le monde moderne, de s'enchanter des formes éphébiques chères aux Florentins, ou du charme conventionnel des Vénus ou des Psyché ; il faut rendre le tragique de l'existence quotidienne du mineur attaquant la veine, du marteleur domptant la matière, de l'abatteur toujours prêt à sa sinistre besogne. Mais ce tragique, comment l'obtenir, sinon en étudiant presque religieusement la réalité, en l'exprimant moins pour elle-même que pour l'émotion qu'elle contient, en extrayant des hommes ou même des choses la beauté linéaire que l'artiste sait toujours y lire, et en imprimant aux formes modelées d'après nature le sentiment que leur spectacle et leur analyse sévère ont suscité chez lui ?

D'où il suit que la sculpture de Meunier n'a plus rien d'italien ni de français ; elle est uniquement belge, en ce sens que ce sont des travailleurs belges qui servent de modèles, en ce sens que c'est le drame de la vie belge qui inspire perpétuellement l'artiste, en ce sens enfin que c'est la beauté propre au sol belge, à ceux qui le mettent en valeur de tant de façons différentes, à ceux qui souffrent, jouissent, luttent et meurent sous le regard de l'artiste, oui, c'est la beauté belge, telle qu'elle se révèle en cette période d'industrialisme effréné, de lutte pour l'argent, d'effort acharné pour arracher à la terre et à la mer leurs richesses, c'est la beauté belge moderne,

sans préoccupation de l'œuvre des Rubens ou des Jordâëns, que Meunier exprime dans toute sa simplicité et sa grandeur.

Comme nous voilà loin de ceux qui sont avant tout des professionnels asservis aux traditions d'atelier et curieux de technique ! Dès ses premières œuvres, celles qu'il expose au salon des XX, en 1885, l'artiste s'affirme comme l'interprète d'un idéal nouveau : une tête brutale de mineur, un cheval des *nations* (c'est-à-dire des corporations) d'Anvers, voilà ce qui l'intéresse. Et l'année suivante, le *Marteleur*. C'est l'époque où la question sociale se pose cruellement en Belgique plus qu'ailleurs : des grèves ont été réprimées dans le sang ; Léon XIII a publié sa miséricordieuse Encyclique, Zola son réquisitoire effrayant de *Germinal*. Lorsque Paris, au milieu de ces luttes du travail, vit se dresser le *Marteleur*, résolu, fort, calme, il comprit toute la puissante beauté incluse en cette masse populaire dont s'annonçait l'accès à la vie publique. Il y eut du respect et de la confiance devant cette énergie au repos. Et il y eut en même temps de l'admiration devant ce corps d'une beauté plébéienne, comparable pourtant à celle des athlètes antiques, devant cette physionomie grave qui ne visait ni à la solennité, ni au sentimentalisme, ni à rien de ce qu'on avait essayé d'exprimer jusque-là dans les sujets de ce genre, mais à la vérité permanente du caractère ; cet ouvrier était vraiment un ouvrier se reposant de sa besogne en attendant le moment tout proche de la reprendre dure-

ment. Il ne se posait pas devant le public, en lui disant : « Voyez, c'est moi le Marteleur ! » Il se révélait, sans y songer, dans son inconsciente beauté d'être jeune, fort, consentant — parce que c'est la vie — la tâche nécessaire qui bientôt l'épuisera.

Et, du coup, c'était un aspect nouveau d'humanité qui apparaissait dans l'œuvre, un idéal encore inconnu du monde des sculpteurs. Par delà le travailleur belge, le seul qu'il eût étudié, Meunier atteignait le travailleur moderne en quelque point du globe qu'il accomplît obscurément la misérable et sublime besogne sans laquelle toute vie s'éteindrait. Par l'acuité et la sûreté de sa vision de l'individu, il était arrivé à la conception vraie de la masse ; il cessait d'être Belge pour devenir largement et profondément humain. Là est le secret de son génie. Sa sympathie pour toutes les formes de l'effort, pour la souffrance et la volonté qui s'y traduisent, pour la destinée qui s'y attache dans la personne du plus humble comme dans celle du plus grand, dans celle du puddleur comme dans celle du sculpteur de génie, cette sympathie universelle a fait de lui l'interprète de toute l'humanité assujettie à la loi du travail et l'acceptant comme la condition même de l'existence, sans vaines récriminations, sans puéril enthousiasme.

Mais l'idéal n'est rien tant qu'il n'a pas trouvé de moyen de réalisation. La conception d'un Meunier, qu'eût-elle donné au monde, si elle n'eût trouvé pour s'imposer que l'exécution mièvre et molle d'un Fraikin ? Le grand mérite du Maître, il faut le chercher dans la

simplification du réel en vue de l'expression complète du caractère essentiel. Quiconque s'absorbe dans le détail, quiconque se laisse tenter par quelque élégance étrangère à l'impression d'ensemble qu'il veut suggérer, quiconque s'attache au fini du travail dans les parties non significatives de l'œuvre, s'interdit la grandeur. Ce peut être un habile homme : ce n'est point un puissant. Meunier ne modèle pas pour modeler ; qu'il s'en rende compte ou non (car peut-être le génie est-il inconscient), c'est son âme à lui qu'il exprime dans les formes extérieures dont s'imprègne sa vision et que représente le bronze ou la pierre. Il est ému de cette émotion particulière, et je le crains, indéfinissable, de l'artiste (si elle se définissait par les mots, pourquoi aurait-elle besoin d'un mode particulier d'expression ?), il veut nous la communiquer telle qu'il la ressent ; c'est pour lui un besoin irrésistible de son être. Dès lors tout ce qui ne peut dans la réalité nous suggérer nettement cette émotion, et, à plus forte raison, tout ce qui la contrarie s'élimine de son œuvre. Libre aux praticiens de blâmer tel ou tel ongle mal venu ; ce n'est pas cet ongle qui l'intéresse et qui nous fera entrer dans sa conception ou dans son émotion ; c'est la crispation de l'orteil attaché au sol, crispation où se traduit l'effort dramatique et où se synthétise peut-être la lutte de l'homme contre les choses.

Simplification, adaptation du modelé à l'émotion que ressent et veut provoquer l'artiste, voilà, semble-t-il, le principe de la technique de Meunier. Sa maîtrise con-

siste surtout dans les sacrifices qu'il a su s'imposer : car nul doute qu'il ne prît plaisir à vaincre ces difficultés de métier auxquelles s'attachent presque exclusivement les habiles. Mais il savait que le métier est simplement le serviteur de la pensée, et c'est à l'expression pleine et entière de cette pensée qu'il s'acharnait. Pour la réaliser il n'y a pas d'obstacle dont il ne fût capable de venir à bout, comme il n'y a pas de tentation de virtuosité à laquelle il n'eût la force de résister.

Peut-il y avoir une œuvre de sculpture véritablement belle en dehors de cette harmonie des lignes, de ces souplesses du modelé, où s'élabore mystérieusement cette *délectation* que Poussin représente comme le but de l'art ? L'heure n'est pas venue, semble-t-il, d'apporter à la question une réponse définitive. Mais, pour Meunier, le besoin d'obtenir ce qu'on pourrait appeler l'effet décoratif n'est point douteux. L'équilibre des volumes, le jeu des lumières sur les plans, la logique élégante des lignes, la netteté des silhouettes, la satisfaction complète de l'œil sous quelque aspect qu'on regarde la figure, voilà ce qu'il a recherché, peut-être ; obtenu toujours et partout, sûrement. Notons que cet amour des belles formes a grandi chez lui avec l'âge et l'expérience. Sa *Maternité du Monument du Travail* est plutôt grecque que flamande ou wallonne ; de ses deux grandes figures jumelles *Un Semeur* et *Le Semeur*, la seconde fut exécutée dans les toutes dernières années de sa vie, et le souci du modelé savant y aboutit à une forme parfaite, moins expressive peut-être que celle de la statue

du Jardin Botanique ; dans le même ordre d'idées, *Le Philosophe*, qui date, lui aussi, de la même époque, témoigne d'un souci presque excessif de généralisation et procède par l'élimination du détail sans élégance. Il semble que ce grand artiste purement belge, au fur et à mesure qu'il traduisait, à travers ses modèles belges, un idéal plus largement et plus noblement humain, s'acheminât du même coup vers cet idéal hellénique de beauté où Phidias avait réalisé la splendeur de la pensée dans la splendeur de l'expression.

On comprend dès lors le succès qui accueillit les premières œuvres de Meunier. Après le *Marteleur*, ce fut le *Puddleur* du musée de Bruxelles. En même temps des plaquettes, des bas-reliefs où s'évoquaient les têtes charmantes de ses enfants, des bustes d'amis assouplissaient son métier, l'entraînaient aux grandes œuvres futures. Mais les commandes rémunératrices n'arrivaient pas encore, et il fallut accepter pour vivre une situation de professeur à Louvain. Pendant huit ans, l'ancien amphithéâtre de la Faculté de Médecine lui servit d'atelier ; c'est là que prirent naissance tant d'œuvres admirables dont la suggestion lui venait de ses excursions dans le Pays noir comme de ses séjours d'été à la mer, de la vue des champs comme de celle de l'usine, de la vie familiale comme de la méditation religieuse. Pêcheurs d'Ostende, mineurs de Charleroi, hiercheuses et lamineurs, verriers et carriers, portefaix superbes d'Anvers, paysans de la Flandre semblables encore à ceux dont parle La Bruyère, tout ce qui en

Belgique travaille durement est traduit par lui avec une vérité, une largeur d'interprétation, une émotion puissantes, aussi bien dans les figurines de petite dimension que dans les pièces aux proportions colossales. Sa pitié s'étend aux animaux, et ce n'est sans doute point par hasard que les conservateurs du musée de Bruxelles ont rapproché le *Vieux cheval* de l'*Ecce homo* : c'est dans les deux œuvres la même détresse et tout l'infini de la misère de vivre. Dans l'*Homme qui boit*, le simple geste humain où se répare la force et renaît la joie prend une ampleur et une signification de symbole éternel. L'*Enfant prodigue* est le poème du pardon ; le *Coup de grison*, avec la mère penchée sur le cadavre du fils qu'elle vient de reconnaître, qu'est-ce autre chose qu'un drame ? Et toute une épopée, l'épopée du grand labeur humain, s'inscrit dans les bas-reliefs du Monument du Travail.

Ce n'est que dans les dernières années de sa vie que Meunier, devenu sculpteur vers cinquante-quatre ans, mort à soixante-quatorze, en 1905, put connaître l'aisance et faire construire la maison et l'atelier où sont encore conservés ses dessins, beaucoup de tableaux, et la plupart de ses plâtres et de ses bronzes. En vingt ans, malgré les difficultés de l'existence, malgré la mort de deux fils au cours de la même année, il avait conçu et réalisé une œuvre énorme d'une extraordinaire diversité ; et cela, sans jamais abandonner la peinture. Leçon splendide d'énergie belge qui, lentement, durement, sûrement, atteint enfin le but poursuivi. En 1896, l'exposition Bing à Paris achevait de faire

connaître son génie ; la gloire était venue ; de toute l'Europe, les artistes, comme en un pieux hommage, comme pour y puiser une leçon féconde, se dirigeaient vers l'atelier de la rue de l'Abbaye. En plein travail, mais avec la conscience de sa fin prochaine, l'artiste mourut inopinément. Depuis lors sa renommée n'a fait que grandir, et il est entré dans l'histoire aussi simplement, aussi sûrement qu'il était devenu sculpteur, par la force inconsciente et nécessaire de son génie.

Si l'on veut se rendre compte de l'effort de la sculpture belge à Bruxelles, pendant que Constantin Meunier la représentait avec tant d'éclat devant le monde, le mieux est peut-être de parcourir les allées du Jardin Botanique ou de faire le tour du square du Sablon. Créés l'un et l'autre vers 1890, ces deux jardins sont vraiment deux musées de la sculpture de l'époque. La décoration du Jardin Botanique fut d'ailleurs confiée à Constantin Meunier et à Van der Stappen qui choisirent de nombreux collaborateurs après avoir donné eux-mêmes des œuvres originales (comme *Juin* et *Un Semeur*, de Meunier) et préparé des maquettes ou des dessins de grandes figures. Les ornements délicats et spirituels de deux candélabres échurent à Victor Rousseau, alors au début de sa carrière ; De Villez exécuta *Le Jour* et *La Nuit* qui voisinent sans en être écrasées avec les grandes figures de Meunier ; Braecke, qui plus tard devait se souvenir de l'*Enfant prodigue* de Meunier dans son *Pardon* du Musée royal, exécutait sur les dessins du Maître une *Ramasseuse de bois mort*, et De Tom-

bay une gracieuse (peut-être trop gracieuse) *Gardeuse d'oies* ; Henri Bonquet, ce bel artiste mort à quarante ans, produisait un aigle robuste, qui fait contraste avec son admirable petite *Douleur* du musée de Courtrai, si représentative de son talent énergique et élégant ; De Haën modelait un *Supplicié* d'une anatomie savante et d'un effet saisissant. C'était l'élite de la jeune école qui œuvrait sous la direction des deux grands maîtres.

D'autre part les grilles du square du Sablon rassemblaient dès 1883 une série de figurines délicieuses dues aux Dillens, aux De Vigne, aux Jef Lambeaux, à tout ce que la Belgique comptait d'artistes ayant déjà fait leurs preuves, et ces figurines exécutées d'après les dessins de Xavier Mellery évoquaient spirituellement les divers métiers bruxellois. Ainsi tous les genres de sculpture, qui semblent réunis dans ces deux musées de plein air, permettent de mesurer le niveau de la production entre 1882 et 1895. On peut affirmer que l'étude de ces œuvres est de nature à inspirer le respect de la sculpture belge à cette date. L'idéal, pendant ces quinze ans, s'est élargi : on s'intéresse moins au nu académique, au beau morceau, et davantage à la réalité ; la grande composition est toujours en honneur ; mais on sent qu'elle n'est pas incompatible avec ce que la vie offre de plus simple et de plus familier, à condition que le sentimentalisme et la convention en soient éliminés. Plus de liberté, plus d'aisance, voilà surtout la caractéristique de l'époque, accueillante enfin à tous les genres.

L'influence d'un génie tel que celui de Constantin Meunier s'est-elle fait profondément sentir ? Que les artistes en aient pris plus de confiance dans les ressources de leur art, qu'ils aient acquis cette liberté d'inspiration, cette aisance de métier dont je parlais tout à l'heure, on l'admettra facilement ; mais qu'ils l'aient imité directement, la chose est plus contestable. Et ne valait-il pas mieux pour eux s'inspirer de son esprit, de son désir de communier avec les hommes et les choses de son temps, sans copier ses sujets et sa manière ? A peine pourrait-on trouver dans le monument Volders de Jules Van Biesbroëck, dans ce fragment d'une gravité simple, ennemie de tout effet facile que conserve le Luxembourg sous le titre : *Le peuple le pleure*, ou encore dans ses rudes *Planteurs de mâts* qui s'érigent devant le musée de Gand, une réminiscence de ce goût marqué du Maître pour les scènes de la vie ouvrière ; mais Jacques Delalaing, dans ses *Lutteurs à cheval* de l'entrée du bois de la Cambre, dans son groupe de *Tigres* déchirant une proie, du musée de Gand, ne rappelle Meunier que par sa recherche d'énergie ; et même ses *Lutteurs* se rapprochent beaucoup plus de l'idéal académique que de celui du grand artiste. Des sculpteurs comme Auguste Lévêque, avec ses *Bacchantes* du musée de Liège ou comme Egide Rombaux lui-même, avec ses *Filles de Satan*, du musée de Bruxelles, si savamment composées, si délicatement enlacées, se ressentent plus de la manière de Jef Lambeaux que de celle de Meunier. Et qu'est-ce qu'Auguste Puttemans, dans sa jolie

Joueuse de Pipeaux ou dans son monument à Ferrer, dont la ligne hardie monte si anarchiquement vers le ciel, doit au maître Bruxellois, sinon le sentiment qu'il a le droit d'oser tout ce qui lui semble nouveau et expressif ?

Un autre bel artiste, Jules Lagaë, qui se plaît aux œuvres colossales dont profitera l'Amérique du Sud, se rapproche plutôt de Thomas Vinçotte si habile, que de Meunier si oublieux des finesses du métier. Et il est certain que Jules Lagaë, dont le Luxembourg possède le buste grave et sans emphase d'Arnold Goffin, dont un groupe émouvant d'*Esclaves* est exposé dans la belle salle de sculpture du musée de Gand, il est certain que Lagaë compte parmi les grands artistes de l'époque actuelle. Pas davantage, Jean Hérain, dont il existe au musée d'Ixelles, une jolie figure tombale, ni Charles Samuel, ni Paul Dubois, ni Isidore de Rudder, d'un talent très souple, formé selon les meilleurs principes de l'École, ne portent l'empreinte de l'homme qu'ils ont admiré dans leur jeunesse. Et cela est bien ainsi. Constantin Meunier a assuré la libération de l'École belge moderne : il aurait été contradictoire que cette école lui eût été personnellement asservie.

Elle l'a en fait été si peu que deux des maîtres qui représentent le mieux les deux grandes tendances de l'art contemporain, celle qu'on pourrait appeler païenne et celle qu'on pourrait appeler mystique au sens large du mot, deux des maîtres chez qui la science du dessin égale la perfection du modelé, Victor Rousseau, pur

Wallon, et George Minne, pur Flamand, n'ont vraiment plus rien de commun avec le grand sculpteur dont ils ont vu se développer toute la glorieuse carrière.

Victor Rousseau qui débuta tout enfant dans le travail de la pierre en taillant les blocs du Palais de Justice de Bruxelles, affirma très vite sa vocation d'artiste hanté des visions enchanteresses et des formes suaves. Son goût de la beauté gracieuse et grave, son habileté à mettre en valeur par un métier souple et délicat le sentiment qui guidait sa main le menèrent tout naturellement de succès en succès. Ce frêle petit carrier de Feluy enleva sans peine le prix Godecharle avec un *Tourment de la pensée* que conserve l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles et où apparaissent déjà ses dons d'artiste épris de rêve et amoureux de lignes. Nul en effet n'est plus que lui l'homme de l'inspiration et du sentiment ; il est charmé et il charme. Mais avant que l'émotion naisse, l'œil est séduit. Il semble que du contour exquis des choses l'artiste descende doucement à l'expression du sentiment intérieur. La ligne n'est que l'enveloppe du rêve. Et c'est parce qu'il s'enchant et nous enchante de la ligne que Victor Rousseau s'ouvre et nous ouvre au rêve. Il fait passer en nous l'impression grave ou sereine (souvent grave et sereine à la fois) qu'il ressent ; mais cette impression naît de l'attrait préalable des formes impeccables.

Voyez plutôt son groupe du musée de Bruxelles *Vers la Vie*. Chacun des trois jeunes gens marche, guidé par l'idéal intérieur ; la vocation de vivre en beauté s'affirme

irrésistible ; l'ainé, l'initiateur, révèle aux jeunes la gloire d'oser et de réaliser. Mais la qualité propre du sentiment rayonne des purs contours éphébiques, de l'équilibre élégant des volumes, des plans insensiblement fondus dans la souplesse des épidermes, de l'harmonie des lignes droites, pourtant presque sensuelles. Et par cette caresse des yeux se glisse au fond de nous comme une caresse de l'âme. La beauté de la pensée, inspiratrice de l'œuvre, se découvre dans la beauté des formes.

Il n'y a pas de sculptures de Victor Rousseau, — monuments, groupes ou bustes — qui ne se prêtent à cette démonstration. Mais où elle se précise sans doute le plus nettement, c'est dans ces admirables petites figurines par lesquelles il semble vouloir se révéler à lui-même toute sa puissance de séduction. Telle conversation de jeunes hommes qu'il intitule *Intimité*, évoque dans sa radieuse et calme nudité comme une vision du *Phèdre* de Platon : l'étude des plus graves problèmes sur la destinée humaine revêt le charme d'une matinée de printemps aux bords de l'Eurotas, alors qu'une paix divine baigne les corps heureux. Certes, ce n'est pas ainsi que Constantin Meunier comprenait les spectacles de la vie ; mais pourquoi à l'épopée du dur travail humain ne pas joindre l'idylle rafraîchissante des heures de pure délectation ? Le vieux maître, qui laissa son jeune ami reproduire ses traits dans le marbre, fut sans doute le premier à encourager cette conception nouvelle de l'existence.

Surtout qu'on se garde de croire qu'en se laissant entraîner par la volupté visuelle, Victor Rousseau ait répété les thèmes de ses prédécesseurs, de tous ceux qui cherchaient des poses avantageuses pour faire valoir la courbe d'une hanche ou la sveltesse d'un torse. La grande originalité de cet artiste consiste précisément à fuir l'attitude théâtrale ; s'il y a dans son art quelque convention (et tout art n'est-il pas à certains égards conventionnel ?) cette convention n'a rien de routinier ni de déjà vu ; c'est plutôt la manière propre à l'auteur. Elle consiste, semble-t-il, en ceci : que toujours les corps sont représentés dans un mouvement inachevé ; ils marchent, mais on dirait que le pas qu'ils font n'est pas encore terminé ; ils s'assoient, mais on les sent près de se lever. Et ainsi à la beauté des formes au repos telle qu'on l'enseigne dans les académies, telle que la pratiquent couramment les sculpteurs plus soucieux de correction que d'originalité, se substitue la beauté des formes en action, procédé dangereux qui réserverait sans doute bien des mécomptes aux imitateurs, mais procédé qui a permis à Victor Rousseau de signer pour ainsi dire toutes ses œuvres.

Et ceci, je pense, suffira à justifier l'épithète de païen que j'ai hasardée plus haut ; car qu'est-ce que le paganisme, sinon l'enchantement des yeux par les innombrables belles formes de la nature, et l'enchantement de l'âme par l'enchantement des yeux ? Aussi n'est-il pas étonnant que, parmi les jeunes sculpteurs contemporains, plus d'un se soit attaché à la manière séduisante

de Victor Rousseau ; souhaitons qu'elle ne les mène pas à l'afféterie et au maniérisme, écueil évident des imitations maladroites d'un tel maître.

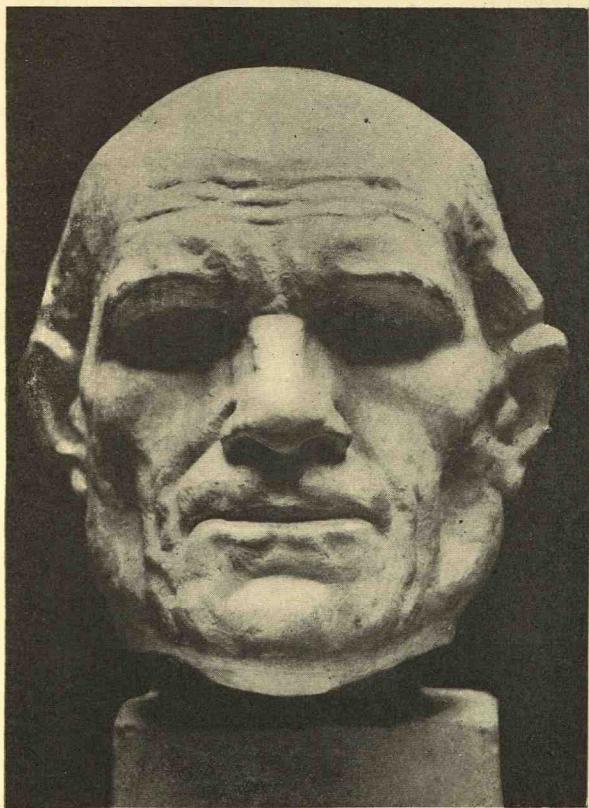
Si Victor Rousseau est un païen, George Minne, le plus personnel, le plus hardi et le plus volontairement isolé parmi les artistes belges contemporains, est un mystique qui, après avoir débuté par de symboliques dessins, semble être revenu presque exclusivement pendant quelques années à cette forme d'art en quelque sorte tout intérieure. Il ne s'est affirmé grand sculpteur que dans un nombre assez restreint d'œuvres autour desquelles il n'a certes pas organisé la publicité. George Minne est un solitaire qu'attire la vision d'en dedans avec autant de passion que Victor Rousseau recherche la contemplation de la vivante beauté d'en dehors. Dans sa retraite sévère de Laethem, a-t-il même un atelier, un véritable atelier de sculpteur ? A-t-il seulement un atelier d'artiste ? Non ; il travaille n'importe où. Sa méditation s'exerce au plus profond de son âme et jaillit en formes plastiques par nécessité inéluctable de s'exprimer. C'est en ce sens que George Minne est un mystique : il sculpte sa pensée, son adoration, sa douleur saignante ou résignée, et les contours de ses *Pietas* suscitent d'abord chez qui les contemple une pitié désolée avant de se révéler œuvres de science et de beauté. L'art du Moyen Age revit en sa sculpture, non par goût raffiné d'archaïsme dans un siècle d'industrialisme, mais parce qu'il ressent naïvement, comme les artistes du xv^e siècle, la compassion de la souffrance physique

et de la souffrance morale du Christ, parce qu'il s'émeut et qu'il veut nous communiquer son émotion devant tant de douleur aiguë, symbole de toute la torture que nous-mêmes pouvons éprouver dans notre chair ou dans notre âme en détresse.

Déjà, vers 1889, lorsque George Minne, alors tout jeune, illustre les *Serres Chaudes* de Maeterlinck, on sentait qu'il voulait atteindre ce qu'il y a en la pensée de chacun de nous d'élémentaire et de mystérieusement profond. Les traits droits, les courbes quasi-géométriques, les formes ramenées à la simplicité significative du symbole étaient comme l'inscription de telle ou telle destinée dans une plastique hermétique.

Et de cette rigidité sculpturale où, dans les plis de la pierre, s'enveloppe la pensée qui les a élus pour se traduire, tout au moins pour se suggérer à d'autres âmes, il existe un bel exemplaire dans le monument de Georges Rodenbach, près de l'ancien béguinage de Gand. Rien là qui sente le besoin de chercher dans la nature un modèle extérieur ; au contraire, c'est le rêve qui a cherché son expression dans des formes empruntées à la nature.

Empruntées, non pas imitées : George Minne n'imité pas. Si l'exagération des proportions humaines traduit avec plus d'intensité son émotion de penseur profondément pieux, il allonge démesurément les membres, amaigrit les torses, rétrécit les têtes, et chaque ligne devient ainsi une ligne de tristesse, une ligne de souffrance, une ligne d'amour, une ligne de mystère. Prolongement de son âme, son art affleure en formes signifi-



GUSTAVE JACOBS. — TÊTE D'AVEUGLE
Bronze. (Appartient à la province du Hainaut.)

catives qui ne se servent de la nature que pour en traduire les sentiments. Inutile d'ajouter que chacune de ses œuvres, profondément sincères, ne provoque pas chez chacun des visiteurs la même impression : il y a dans la sculpture de George Minne une part de mystique personnelle dont l'interprétation ne se prête pas aux déterminations rigoureuses.

Toutefois cet artiste n'est pas de ceux qui dédaignent de parti pris l'étude de la nature. S'il donne du corps humain des visions déconcertantes pour une grande partie du public, c'est que ces visions lui semblent l'unique moyen de faire comprendre, et, s'il se peut, de communiquer son émotion. Mais il est aussi sensible que qu'il soit à la beauté des formes, et telle *Baigneuse* de lui en est la preuve. Il se sert du modèle et le rend avec une conscience scrupuleuse, avec une science admirable des lumières et des profils, avec des coulées de chairs où palpite le muscle, lorsqu'il lui plaît d'exprimer la sève rude et puissante d'un paysan Flamand. Il est extraordinaire que dans son *Torse* du musée de Bruxelles ou dans sa *Tête* du musée d'Anvers il ait pu observer et rendre si exactement les détails anatomiques sans nuire à l'impression générale. Ces deux œuvres rappellent Meunier — quoique l'art de George Minne procède d'une toute autre inspiration et d'une toute autre technique — mais un Meunier qui aurait atteint la puissance sans simplifier son modelé, et qui aurait synthétisé en une œuvre où se fondent d'infinis détails une conception d'ensemble parfaitement vraie et expressive.

Grand artiste, George Minne l'est par ce qu'il sent au fond de soi, par ce qu'il tâche d'exprimer ; mais il l'est aussi par ses dons propres de sculpteur dont l'habileté s'emploie à dire ce qu'il veut dire en s'assujettissant à la nature aussi bien qu'en l'interprétant de façon parfois troublante. Avec lui, une forme nouvelle de l'art semble être née en Belgique vers l'époque où Constantin Meunier produisait ses dernières œuvres.

Mais cette forme, issue de son génie, ne peut être soutenue que par ce génie même. Beaucoup seraient tentés de se réclamer de George Minne pour justifier et faire applaudir leurs outrances. Il est plus facile d'exagérer les proportions du corps humain que de faire sentir dans ces exagérations l'aboutissement esthétiquement nécessaire de l'émotion. Quoique la Belgique, par son tenace bon sens, ait été préservée de certains défis parisiens à la raison humaine, quelques talents se sont égarés dans l'invraisemblable le plus effréné. Il importe de ne pas voir dans les tendances outrancières, même d'artistes bien doués, l'influence de George Minne. Les œuvres de ce genre ne sont que des articles d'importation étrangère.

Celui des jeunes sculpteurs qui aurait sans doute le mieux représenté le mouvement actuel de la sculpture belge, c'est Rik Wouters, né à Malines en 1882, mort à Amsterdam en 1916, victime de la guerre. Lui aussi était de la grande lignée flamande. Si Jef Lambeaux était le Rubens de la sculpture, Rik Wouters en eût été le Jordaëns. Quiconque a vu sa *Vierge folle* du musée

d'Anvers, exposée à Paris en 1923, garde dans les yeux la hantise de cette danseuse populaire, voire même populacière, aux formes pleines et retombantes, dans la frénésie d'une joie formidable. Le mouvement de la jambe droite repliée aussi haut et aussi violemment qu'on peut l'imaginer, celui du bras gauche jeté furieusement en l'air donnent à cette figure une hardiesse, un caractère singulièrement imprévu. Et tout cela tient, tout cela vit ! Un rire énorme tord les lèvres de la bacchante de faubourg. Telle scène inouïe, rapidement aperçue dans des soirs fous, ne produit pas une impression plus intense : cela aussi, c'est une conception de la vie, mais de la vie dans le paroxysme.

Même dans des œuvres plus calmes comme ce buste de femme qui s'intitule *Au Soleil* et qui exprime toute la saine jouissance de l'être renversant ardemment la tête pour mieux respirer la lumière et la chaleur, l'artiste s'épanouit dans l'admiration et l'expression de la vibrante volupté, et l'on pourrait citer de lui d'autres *Rieuses* qui semblent un hymne à la saine joie des Flandres. Rik Wouters eût-il été un artiste de génie apportant une vision nouvelle et exprimant un aspect inédit de la vie moderne ? On serait tenté de le croire ; mais force nous est de ne le juger que sur les quelques très belles œuvres, si jeunes, si vibrantes, qu'on a pu voir en 1923 au Salon d'automne et qui nous font regretter davantage sa mort prématurée.

Et maintenant quelle va être l'orientation de la jeune sculpture belge ? Que devons-nous attendre de ces

artistes qui, après avoir subi les souffrances de la guerre ou de l'invasion, après avoir passé parfois sept ou huit ans sous les drapeaux, de 1911 à 1919, sont revenus durement mûris à leurs ateliers, trop souvent atteints dans leur santé comme dans leurs affections ? Tout d'abord, et ceci apparaît nettement dans l'ensemble de leurs productions, ils ont gardé, peut-être même acquis, un respect absolu du métier. Rien n'est plus rassurant pour l'avenir.

Les traditions d'élégance de Victor Rousseau se perpétuent chez des sculpteurs amis de la perfection technique comme Jean et Eugène Canneel, comme Lucien Hoffman dont on connaît des bustes sincères et graves, d'une facture irréprochable et un ensemble décoratif harmonieux pour une cheminée de grand hall. Alfred Courtens, fils du grand peintre, expose chaque année à Paris des morceaux d'une inspiration sobre et sûre qui les distingue de la sculpture française plus facile et plus gracieuse.

Au reste ce dédain des gestes grandiloquents, des attitudes contournées, de l'affectation sentimentale, ce goût du simple qui mène tout droit à la recherche du caractère est encore un trait essentiel de la sculpture belge actuelle ; ce que des artistes comme Landowski et Bouchard ont réalisé en France, Marnix d'Haveloose, qui semble abandonner les formes rondes pour les formes droites et a donné une série de *Danseuses* intéressantes, Bernard Callie, qui cherche pour la sculpture des matières nouvelles, des sortes d'agglomérés d'un

heureux et curieux effet où il inscrit des attitudes, des physionomies expressives et concentrées, s'attachant, comme Meunier lui-même, à ce qu'on pourrait appeler la sculpture d'en dedans, Marcel Wolfers qui, à Poëlcappelle, a eu la sagesse, pour glorifier Guynemer, d'élever un simple fût surmonté d'une cigogne, tous ces jeunes artistes s'efforcent de le réaliser aussi dans leur pays. C'est vraiment la sculpture de caractère qui s'instaure en Belgique.

De la guerre, elle n'a gardé, semble-t-il, que cette expérience de la vie, cette habitude du repliement sur soi, cette tendance à la méditation silencieuse qui creuse un abîme entre la rhétorique d'atelier et l'art vrai : elle en a négligé les visions directes. Celui qui semble avoir exprimé le plus profondément, le plus intimement, ce sentiment indélébile d'un passé dont on ose à peine parler, c'est le sculpteur montois Gustave Jacobs. Pendant deux ans il n'a produit qu'une série de masques de souffrance, où jamais la bouche ne grimace selon la tradition classique, mais où quelques plis de désolation, un simple mouvement de tête appelant le dernier secours attestent l'infinie détresse. Son masque de Christ est vraiment le résumé, la somme de toutes les souffrances morales dans une pensée qui n'abdique pas. Pour commémorer tragiquement les héros civils fusillés à Jemappes, il a retrouvé les nobles et sévères attitudes, les simplifications de formes chères à Constantin Meunier. Dans son impressionnante *Tête d'aveugle*, il a évoqué tout le drame humain de la résignation à la nuit sans fin.

Puis il semble que les visions de deuil se soient peu à peu effacées de son esprit, et il est arrivé enfin à cette forme d'art où se célèbre la joie grave de vivre : un admirable torse de femme qui ne vise ni à la grâce délicate et suave d'un Rousseau, ni à l'opulence flamande d'un Jef Lambeaux, un torse simple d'inspiration et, en apparence, simple de technique, mais en réalité, savant de simplification même, vaut avant tout parce qu'il proclame la gloire de vivre en beauté, de respirer sans effort dans l'air et la lumière.

Et cette conception de l'art semble avoir mené tout droit Gustave Jacobs à la sculpture décorative, malheureusement si négligée dans son pays : sans doute une figure est belle avant tout de sa beauté propre ; mais pourquoi ne concourrait-elle pas en même temps à l'harmonie d'un ensemble ? Pourquoi ne la sentirait-on pas destinée à prendre sa place dans un studio, dans une salle à manger, dans un jardin ? Je ne sais si le jeune artiste montois s'est posé cette question : en tout cas il lui a donné une solution du plus heureux augure avec sa *Souffleuse d'eau* qui, les genoux ployés, le corps presque appuyé sur les talons, souffle par jeu entre ses doigts d'où l'eau s'échappe. Et cela cependant reste grave, sans rappeler la grosse gaieté flamande du célèbre « petit homme » ou celle du *Cracheur* de Bruxelles. De même la vitrine de bronze qu'il a exécutée sur ce thème de Charles De Coster : *Et Uylenspiegel chanta*, vitrine destinée à quelques livres belges précieux, groupe dans une disposition harmonieuse, de graves figurines où

s'évoquent les personnages de la Bible belge qu'est le moderne Uylenspiegel. De la douleur à la joie, telle semble être la marche du talent de Gustave Jacobs. Et qui sait si ce n'est pas aussi l'orientation de l'art belge actuel, ne serait-ce que par réaction contre toutes les tristesses passées et par tradition nationale ? Car à l'invasion espagnole répondit au xvii^e siècle le rire puissant de Jordaëns. Quoi qu'il en soit, la sculpture moderne conserve le culte essentiel du métier ; elle cherche le caractère avec une véritable aversion pour le procédé routinier ; des artistes amis de la nouveauté affirment leurs désirs de s'exprimer de façon personnelle. Ce sont là autant de motifs d'espérer.

Jamais peut-être tant de beaux talents n'ont fleuri à la fois en terre belge. L'exposition de Paris en 1923 n'a pu donner qu'une idée fautive de l'éclat de la sculpture chez nos voisins et amis. Que Constantin Meunier domine l'école, nul ne le conteste ; mais ses contemporains Jef Lambeaux et Van der Stappen, des artistes encore vivants aujourd'hui comme Vinçotte, Victor Rousseau, George Minne, ou morts récemment comme Rik Wouters, lui font un cortège admirable. Et que d'autres encore que je n'ai même pu nommer ici : un Josué Dupon, maître animalier incomparable, un De Beule, dont le monument de Tournai aux morts de la guerre est une œuvre de premier ordre, sans l'ombre de déclamation, un Grandmoulin qui exposa naguère au musée Galliera un superbe *Tribun*, un Géo Verbanck, auteur de l'intéressant monument des Van Eyck à Gand,

un Wynans aux formes de mystérieuse rigidité, un Godefroi De Vreese, médailleur d'un métier sûr et énergique, sculpteur charmant de la *Bacchanale* en marbre du parc de Mariemont, auteur de l'imposant monument de la bataille des *Éperons d'or* à Courtrai. Un tel artiste est l'honneur d'une époque. Mais j'ai dû me borner à signaler des tendances en ne les représentant que par quelques noms où se synthétise le noble effort de tous ces sculpteurs dispersés de Bruxelles à Gand, de Liège à Anvers, et s'étant donné pour tâche de traduire dans leur œuvre l'idéal conçu parmi les hommes et les choses de leur pays. En réalité, la sculpture belge est en plein épanouissement et s'impose dès maintenant à l'attention de ceux qui, dans le monde, observent le rythme des grands mouvements d'art.

CHAPITRE III

LES GRAVEURS ET LES ILLUSTRATEURS

Dans la patrie des Van Dyck, des Bolswert, des Pontius, l'art de la gravure devait nécessairement revenir en honneur en même temps que ceux de la peinture et de la sculpture. C'est même à lui que la faveur officielle semble être allée tout d'abord, puisqu'un des premiers soins de l'administration des Beaux-Arts, aux environs de 1830, fut d'appeler en Belgique l'Italien Calamatta pour y restaurer la science du burin. Sous sa direction, des élèves furent formés aux principes sévères d'un art correct et froid, et l'on entreprit de graver, en même temps que les portraits des grands hommes, les tableaux les plus honorables pour l'art et l'histoire du pays.

On ne peut dire qu'une telle tentative ait beaucoup contribué à renouveler l'inspiration de la jeune génération, encore que quelques beaux portraits soient sortis de l'officine de Calamatta et de son entourage. De même que Navez, élève de David, avait retrouvé sa personnalité et sa vigueur devant ceux de ses contem-

porains qui posèrent pour lui, de même un disciple consciencieux de Calamatta comme Jean-Baptiste Meunier arriva à dessiner des effigies assez vivantes (par exemple quelques-uns des portraits au crayon que conserve le musée d'Ixelles) et à reproduire au burin des physionomies où se lit le caractère ; sa science consommée des blancs et des noirs, qui ne parvient ni à émouvoir ni à séduire dans la reproduction d'œuvres médiocres comme *La lecture prohibée* de Ooms, se met, dans le portrait, au service d'un sentiment personnel, et en prend aussitôt une éminente dignité. N'empêche que le goût du dessin régulier et froid, que la discipline austère d'un art ennemi de la fantaisie et de la recherche originale ont nui toute sa vie à Jean-Baptiste et, pendant plus de la moitié de sa carrière, à Constantin, qui fut jusque vers 1882 son trop docile élève.

C'est de l'école de Calamatta encore que sortit le graveur Auguste Danse, dernier représentant de la tradition, mais représentant beaucoup plus libre, plus dégagé de toute esthétique dogmatique, interprète également habile et intelligent des classiques et des hommes d'avant-garde comme Odilon Redon, dont il grava, notamment pour quelques livres d'Edmond Picard, des dessins d'une audacieuse nouveauté. Il faut saluer avec respect et reconnaissance cet ancêtre infiniment habile qui a gravé des planches originales excellentes de paysages belges et formé plusieurs générations de prix de Rome, dont quelques-uns comme Charles Bernier, ont fait preuve d'une véritable personnalité et dédaigné

de se traîner à la remorque des peintres sans vigueur. Si Bernier a traduit puissamment *l'Homme à l'Œillet*, il a aussi donné, avec autant de souplesse que d'accent, une belle suite de portraits originaux du poète Verhaeren son ami.

Mais, à côté de cet art, souvent officiel et toujours soucieux de la noblesse ou de la personnalité, fleurit un genre un peu facile, qui pourtant se distingue assez souvent par la grâce, par un certain côté spirituel et aimable dont il serait injuste de faire fi. Les lithographies de Madou qui firent la joie de nos grands-pères ne manquent ni de charme ni de saveur, même et surtout au point de vue technique, et aujourd'hui encore nous les regardons avec plaisir, comme aussi les amusantes eaux-fortes de W. Linnig Junior. Ces artistes souriaient à la façon de la bonne compagnie aux temps heureux et bourgeois de Léopold I^{er} ; l'heure approche où sans doute on les en félicitera autant qu'on les en a raillés au fort de la lutte. Au reste n'ont-ils pas encore des descendants, et des descendants obtenant le même succès qu'eux, Amédée Lynen, par exemple, au talent aimable et distingué que certains peuvent trouver un peu mièvre, ou Henri Cassiers, dont l'intelligent dessin se plie sans effort aux textes les plus divers ?

En face de Calamatta, les peintres novateurs, les chefs d'école comme Leys d'abord, ou Henri De Braeckeleer, un quart de siècle plus tard, apportèrent des pré-occupations d'art plus larges et une technique plus hardie. Pour ces deux maîtres l'eau-forte, aux effets

plus imprévus et plus intenses que ceux du burin, est le seul procédé qui réponde à leur conception. Il y a chez Leys dessinateur et graveur un besoin de clair-obscur, de profondeur et de mystère qui fait songer à Rembrandt ; au lieu de se découper en silhouettes comme dans la plupart de ses tableaux, ses personnages se dégagent d'un fond sombre qui accuse les reliefs et accentue le caractère. Telle petite pièce, comme le *Conventicule de réformés*, en prend une signification qui étonne chez un peintre habitué à juxtaposer les couleurs claires pour le plaisir facile d'yeux mal avertis. Le dessin nous laisse, dans ces pièces, tout entiers au sentiment, sans que le coloris nous détourne de la conception originale et essentielle de l'artiste. Ce n'est vraiment pas un paradoxe de dire que Leys est plus grand comme aquafortiste que comme peintre.

Et si prestigieux qu'ait été Henri De Braekeleer, maître de la lumière (comme aimait à l'appeler Camille Lemonnier) on se demande si cette maîtrise ne s'affirme pas plus encore dans la gravure que dans la peinture. Le même charme que nous trouvons dans ses paysages, lorsque le besoin de l'anecdote ne vient pas les affadir et lorsqu'il est séduit uniquement par le jeu de la clarté blonde sur le vert de l'herbe, le gris de la route, le rouge de la tuile ou le bleu du ciel, ce même charme d'une atmosphère où tout semble vibrer et frissonner, nous le ressentons devant son *Village*, si jeune, si frais, si hardi et presque papillotant à la façon de certains impressionnistes. Malheureusement Henri De Braekeleer, cédant

au fâcheux désir de meubler son paysage, y installe souvent des personnages sans caractère qui attirent à eux l'attention et font oublier le mérite propre de l'œuvre, témoin la *Causette* où le fait-divers nuit à la gaîté délicate du décor. Mais cet artiste, lui aussi, est un maître-graveur digne de figurer à côté de ceux qui en France, vers 1880, bataillaient pour la bonne cause de l'eau-forte originale.

Au reste, si des chefs d'école comme Leys et Henri De Braekeleer aimaient et pratiquaient l'eau-forte, on en pourrait dire autant de la plupart de leurs modestes confrères. Peintres de figure ou de paysage, ils se plaisent à manier la pointe et s'y montrent presque toujours habiles. Tels sont les amis et collaborateurs de Charles De Coster. Dans ses *Contes brabançons*, parus en 1861, il fait appel à des peintres dont les dessins sont reproduits assez pauvrement, alors que dans les *Légendes Flamandes*, parues dès 1858, il avait donné les eaux-fortes exécutées directement par chacun des artistes auxquels il s'était adressé. Quand il prépare son extraordinaire *Uylenspiegel*, il juge (sa correspondance en fait foi) les eaux-fortes indispensables à sa publication, à telles enseignes que la première édition en comporte quatorze et la seconde trente-deux ! Il n'eut aucune peine à recruter sa petite phalange d'artistes, de valeur d'ailleurs assez inégale, mais dont aucun n'est méprisable. Celui pour lequel il semble avoir eu le plus de prédilection est Adolf Dillens, dont les planches sont hardiment mordues et qui donne aux scènes familières un peu de l'émo-

tion profonde et du pittoresque amusant où excelle l'écrivain ; mais Charles De Groux lui apporte aussi son dessin un peu raide et lourd de personnages bien construits et sobrement dramatiques ; Van Camp plus habile et plus superficiel, émeut moins et amuse davantage. Puis ce sont les paysagistes traduisant les aspects coutumiers sous lesquels chacun d'eux considère la nature : à Clays les marines élégantes, à Paul Artan les dunes sauvages, à De Schampheleer, à Ruffiaen, les horizons larges ou coupés de beaux arbres touffus.

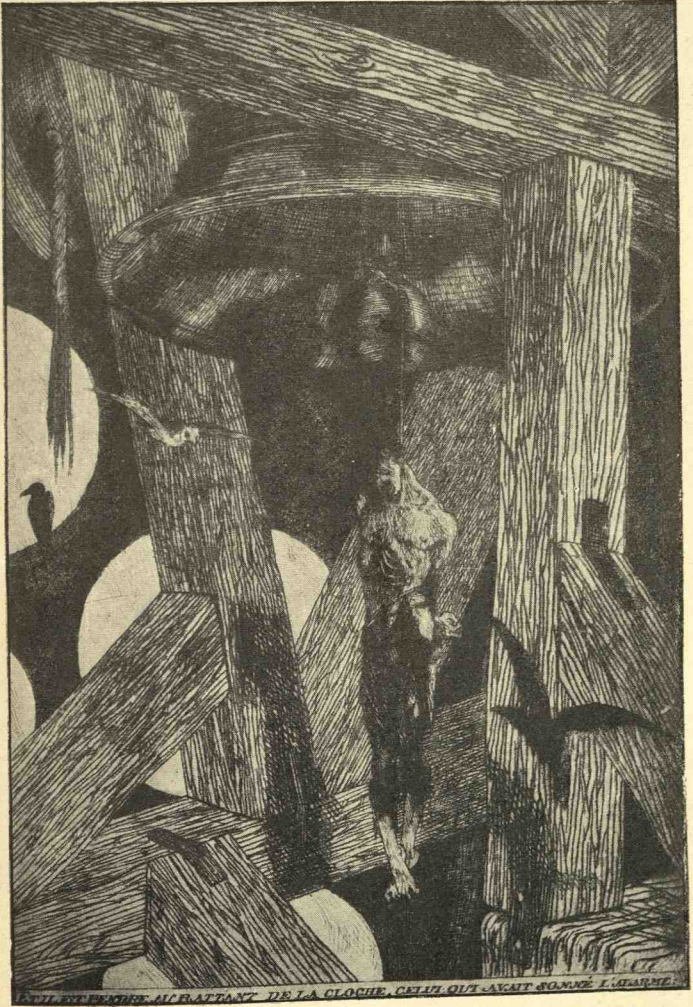
Mais, de tous ces collaborateurs de Charles De Coster, le plus vigoureux, le plus habile et celui dont la célébrité allait bientôt devenir éclatante à Paris comme à Bruxelles, ce fut Félicien Rops. Il semble aujourd'hui que tout l'art belge — tout l'art du moins de la gravure — se résume en lui. C'est une erreur grave, témoin tant de beaux artistes dont nous aurons à parler tout à l'heure ; mais il est incontestable qu'il occupe une place prépondérante aussi bien par son inspiration que par sa technique.

Né à Namur, en 1833, d'une famille bourgeoise et aisée, il devait fuir tout jeune la prospérité facile et mener la vie d'art pour laquelle seule il était fait. Avec quelques peintres, il se forma à cette petite académie Saint-Luc de Bruxelles, où il devait rencontrer Constantin Meurier et se lier avec lui d'une franche camaraderie qui ne se refroidit jamais. C'est vers cette époque qu'il fit également la connaissance de Charles De Coster dans ces réunions de la joyeuse société Uylenspiegel dont le jeune

écrivain avait été un des fondateurs et qui devait bientôt publier des almanachs et des comptes-rendus de Salons, où Rops donna des dessins amusants et impertinents pour les célébrités artistiques retardataires. A cette période de sa vie remontent les premières eaux-fortes, les planches déjà si vivantes, si habiles, des *Légendes Flamandes*, dont l'une semble annoncer déjà le Rops psychologue et dont les autres donnent cette impression de vie grouillante et caricaturale qui ne devait pas rester sa vision ordinaire.

Mais Paris invinciblement l'attirait ; c'est là qu'à partir de l'âge de trente ans il passa le meilleur de sa vie, qu'il chercha son inspiration, qu'il prit conscience de sa vocation d'ironiste passionné en présence de toutes les tentations obsédantes de la chair et qu'il fut sollicité de toutes parts d'illustrer les publications les plus audacieuses. Avant de quitter la Belgique, il prit encore plaisir à dessiner et à graver pour l'œuvre nouvelle de Charles De Coster un Uylenspiegel contemplant amoureuxment son pot de bière, un sire de Lumey hautain et surtout un admirable pendu attaché au battant de la grosse cloche de Gand. C'est certainement là une des planches les plus dramatiques, les plus fortement dessinées et les plus riches de tons qu'il ait produites. Mais, quoiqu'il ait encore composé quantité d'œuvres spirituelles et parfaitement morales, comme *Tante Johanna*, *L'oncle Claes*, *Le Scandale*, il est bien certain que de très bonne heure il s'adonna volontiers à un genre spécial qui souvent le fit mal juger.

Ce qui l'intéresse avant tout, c'est la femme moderne, la femme qu'on rencontre à chaque pas dans la rue et qui, au besoin, vit de la rue. Est-elle belle au sens où les artistes de la Renaissance entendaient ce mot ? Est-elle belle de cette beauté flamande chère à Rubens ou à Jordaëns ? Non ; elle n'est belle que comme représentative du type féminin à une époque donnée, dans ce qu'il a de volontairement provoquant, soit que le corps se moule dans une robe collante où il se devine désirable, soit que la nudité se dresse insolente comme un défi, sans autre charme parfois que ce défi lui-même. Que les contours soient souples et nerveux, qu'ils répondent à un certain idéal de plaisir physique, cela n'est point douteux ; mais qu'ils soient délicats et purs comme ceux des Vierges de Raphaël, qu'ils aient la splendeur de ligne des marbres grecs ou la suave volupté des pèlerines de Watteau, non. La femme de Rops, c'est la femme sans autre idéal que la conquête de l'homme par la force victorieuse de l'instinct. La mode du jour, la coiffure de l'époque, la ligne même du corps, tout cela est fonction du désir immédiat, du désir sans rêverie, sans idéal autre que lui-même. Pour Rops, la Joconde ne serait qu'une intellectuelle sans intérêt, la belle Ferronnière qu'une courtisane qui ne sait pas son métier. Et si par hasard il saisit à la promenade le profil de *Celle qui fait celle qui lit Musset*, il le dessine tel qu'il est, en souligne lui-même les proportions fâcheuses et, sans rien de graveleux ni d'équivoque, nous fait comprendre, par la simple attitude, par le



FÉLICIEN ROPS. — LE PENDU

(Eau-forte extraite des *Aventures d'Ulenspiegel*, de Charles De Coster.)



simple jeu du trait et de la lumière, que cette admiratrice de Musset s'intéresse moins aux souffrances du poète des *Nuits* qu'aux plaisirs qu'il a certainement éprouvés. Partout et toujours on sent chez Rops la hantise de la possession.

Une fois lancé sur cette voie, on ne s'étonnera pas qu'il ne recule devant aucune audace. Rien ne peut réprimer son imagination érotique ; au fond, l'exaspération du désir, chez l'homme comme chez la femme, la monomanie sexuelle, curieuse de toutes les perversités, l'attire comme un péché, et Huysmans, expert en la matière, l'a souligné avec une admiration enthousiaste. Il a vu dans l'art de Rops l'expression d'une des plus grandes forces qui puissent agir sur l'homme, et qui le mènent à la damnation par la torturante volupté. Quel génie, aux yeux de l'écrivain catholique, que celui qui pénètre le terrible secret d'une destinée où la Grâce succombe fatalement devant l'irrésistible Désir ! Je ne sais, à vrai dire, si, même inconsciemment, Rops a été l'interprète de cette sombre doctrine théologique, ni s'il a conçu l'humanité comme une immense victime du bas instinct ; peut-être serait-il hasardeux de lui prêter une mystique qui ne semble pas s'accorder avec son tempérament d'artiste uniquement séduit par les formes où s'exprime le désir physique. Mais l'originalité et la puissance de son inspiration résident certainement dans sa faculté de voir et de faire voir en l'être humain une tendance initiale et permanente par qui s'explique une part énorme, une part effrayante de sa vie. Si Rops

s'apparente aux plus grands artistes, c'est parce que son œuvre révèle un aspect spécial de notre déroutante nature, aussi grandiose en son satanisme que la pureté d'un Fra Angelico en sa paradisiaque douceur. Frère de Baudelaire par la vision précise des tares où dégénère la volupté nécessaire, la volupté génératrice du monde, il ne s'en distingue que par sa façon assez plaisante d'en prendre son parti. Beaucoup d'ironie dans son dessin, mais certainement peu de pessimisme ; si parfois Rops s'indigne, comme dans la planche de *Satan semant l'ivraie*, l'exagération même de son indignation l'amuse et l'amène au sourire, ou même au rire de la caricature. Cet homme spirituel, dont les quelques lettres publiées jusqu'ici prouvent qu'il avait des dons exquis d'écrivain, est un sensuel que le spectacle du vice amuse beaucoup plus qu'il ne le révolte ; et on se demande s'il faut le blâmer de son cynisme ou le louer de ne s'être pas abaissé à l'hypocrisie de l'indignation pour retracer sur le cuivre les scènes les plus scabreuses.

Mais ce qu'on peut affirmer, c'est que jamais en regardant une œuvre de Rops on n'a l'impression d'un spectacle délibérément et froidement pervers. On commettrait une mauvaise action en mettant sous des yeux trop jeunes telle ou telle planche où les monstruosité s'étalent ; mais un homme averti des choses de l'art ne voit plus dans ces scènes, produit d'une imagination hantée, que la traduction superbe de formidables aberrations. C'est ce que Flaubert appelait le *sublime d'en bas*. L'effort de maîtrise domine l'obscénité. On demeure

anxieux devant ce paroxysme de morbidité ; mais on en admire l'expression sûre, incisive, brûlante, sans en ressentir cet effet malsain que provoquent telles ou telles œuvres littéraires visiblement écrites pour troubler les sens. La vertu de l'art triomphe de la turpitude du sujet.

Il y a en effet deux choses dans une œuvre d'art : l'objet représenté, la qualité propre de la représentation. Si nous nous attachons presque exclusivement à la représentation et si nous ne regardons plus l'objet représenté que comme la matière indispensable à l'auteur, l'immoralité disparaît. Qu'en fait ce dédoublement se produise aisément, on aurait mauvaise grâce à le soutenir ; mais que pour le véritable artiste, pour le véritable amateur, il se réalise spontanément, c'est ce qui ne paraît pas niable. Et ainsi Rops, dont le sens artiste est toujours en éveil et qui ne vise qu'au dessin expressif, ne saurait être taxé d'immoralité foncière.

Mais, dira-t-on, ce dessinateur est loin d'atteindre à la perfection ; prenez telle ou telle de ses planches, étudiez l'anatomie des corps, vous y découvrirez des erreurs presque grossières : tel personnage est en partie caché derrière tel autre et laisse apercevoir un bras ou une jambe que vous n'arriverez pas à raccorder si vous rétablissez et dessinez le corps tout entier. Dès lors qu'est-ce que cette soi-disant perfection qui laisse subsister des fautes inadmissibles ?

Il est bien certain que Rops ne dessine ni comme Michel-Ange ni même comme un simple professeur bien correct et bien sec. Il ne songe qu'à s'exprimer dans

toute l'exaspération de sa passion, et c'est cette exaspération même qui fait sa beauté propre. Aussi ne lui demandons qu'elle : du moment où il l'exprime pleinement et où nous n'imaginons pas qu'il puisse l'exprimer plus pleinement, il dessine bien, parce que le dessin n'est pas l'art de construire exactement un corps, mais de rendre par la représentation même inexacte du corps une passion qui ne saurait être rendue autrement. L'esthétique de Rops n'est pas une esthétique de fabricant de pièces anatomiques : c'est une esthétique d'artiste qui révèle avant tout un aspect encore inédit de l'humaine nature. L'essentiel pour lui est de nous forcer à regarder les choses à travers son art. On ne niera pas que Rops y soit parvenu.

Et, quant à sa connaissance du dessin, il a fait trop de fois ses preuves pour qu'on songe sérieusement à lui reprocher des fautes qui n'apparaissent qu'après une analyse assez vaine : car, séduit par la qualité propre de l'expression, on oublie d'analyser et on ne se livre à ce travail que par une sorte de scrupule professionnel, après avoir subi d'abord l'impression que l'artiste avait voulu provoquer. Nul ne connaît mieux que lui le moyen d'exprimer par un trait de sa pointe, par une morsure de son acide, la nuance précise du sentiment. Sobre de lignes, se résumant dans l'essentiel, toujours précis, hardi, incisif, il apporte dans son dessin une vigueur, une souplesse, un je ne sais quoi de définitif qui le classe parmi les maîtres. Une eau-forte de lui se reconnaît entre mille.

Et ce serait ici le lieu d'étudier son métier, si le métier d'un artiste de génie se laissait étudier. Nous savons qu'il se préoccupait sans cesse de la technique, qu'avec son élève et ami Rassenfosse il avait inventé un vernis spécial qu'il appelait spirituellement le *ropsenfosse* dont nous ne connaissons pas la formule. Mais comment, par le jeu de la pointe et de l'acide, arrivait-il à donner à sa gravure les qualités de légèreté et de profondeur, d'aisance et de perfection, de charme blond et d'opacité sombre que nous admirons ? Autant vaudrait essayer d'expliquer pourquoi telle succession de sons, chez Racine ou chez Hugo, provoque en nous une langueur délicieuse ou un recul illimité de la vision. A vouloir pénétrer le secret du génie, on finit par tomber dans la niaiserie ; et ceux qui font à Fromentin l'honneur de le considérer dans ces *Maîtres d'autrefois* comme un incomparable technicien devraient bien se rendre compte qu'il n'a rien dit des Van Eyck ou des Memling que n'eût pu trouver un homme de même valeur intellectuelle, de même goût délicat, et ayant vécu avec des artistes sans avoir touché lui-même un crayon ou une brosse. On peut analyser une œuvre, préciser le but de l'artiste, les moyens employés par lui pour l'atteindre, mais non expliquer comment tel procédé est générateur de beauté. Si l'on arrivait à déterminer les recettes dont se servent les hommes de génie — et qu'ils ignorent certainement eux-mêmes — la perfection serait à la portée du plus humble, pourvu qu'il fût appliqué et consciencieux.

Travailleur infatigable, Rops a laissé une œuvre considérable dont le catalogue et le supplément ont été dressés par Ramiro dans deux volumes pour lesquels lui-même a gravé des eaux-fortes admirables et dessiné des croquis tout pleins d'une délicate fantaisie. Il ne faut pas oublier en effet qu'avec ses qualités propres et indélébiles d'expression, avec son trait personnel, Rops a été, en même temps qu'un obsédé de l'érotisme, un amusant et spirituel dessinateur, un peintre habile à jeter une pensée sur la toile, comme on disait autrefois. Tel petit tableau — *Juif et Chrétiens*, par exemple — est d'un ragoût savant et délicieux, comme l'a prouvé, en 1923, l'exposition de l'art belge au Jardin des Tuileries. Mais enfin, Rops est, avant tout, un maître de l'eau-forte ; c'est par l'eau-forte qu'il s'est exprimé dans celles de ses œuvres qui resteront ; et c'est dans le culte de l'eau-forte qu'il a trouvé la raison de son effort artistique et la signification essentielle de son existence.

Après une vie où il eut, comme tout autre, sa part de déceptions et d'amertumes, ses heures de gêne et de mélancolie, il mourut en 1898, non sans avoir pressenti sa fin prochaine. « Vois-tu, confiait-il à Meunier dès 1896, ce sera bientôt mon tour. » Et ce disant il indiquait son cœur qui fonctionnait mal. Du moins cet homme qui fut plus Parisien que Belge, revint-il dans ses dernières années à l'inspiration de terroir ; de même que sa carrière avait débuté par l'illustration des *Contes brabançons* et des *Légendes flamandes*, elle finit par de jolis croquis pour la *Légende authentique du grand Saint*

Nicolas et pour les *Contes d'Yperdamme* du romancier belge Eugène Demolder. Jamais, à vrai dire, il n'avait oublié sa patrie et il y fit à toutes les époques de sa vie de fréquents séjours.

L'immense renommée de Rops provoqua en Belgique un mouvement d'imitation très marqué de son genre et de sa manière. Le premier de tous, un jeune Liégeois alla à Paris lui montrer ses dessins, lui demanda conseil et devint son élève dans la mesure où un artiste qui ne s'adonne point à l'enseignement peut être, par ses indications techniques et par son influence, le maître d'un autre. Ce nouvel adepte de l'eau-forte, Armand Rassenfosse, devait vite pénétrer tous les secrets du métier, chercher et trouver au cours d'une brillante carrière des modes nouveaux d'expression et échapper enfin à l'emprise inconsciente de son illustre ami par un retour naïf aux types de son pays. S'il débuta par des œuvres d'un parisianisme aigu, comme la *Sortie de bal*, du musée du Luxembourg, il grava plus tard l'*Ouvrière wallonne* et des maternités où se lit toute la tendresse charmante de l'âme liégeoise. Rien ne servirait d'instituer un parallèle entre Rops et Rassenfosse : mieux vaut marquer l'originalité propre de ce dernier puisée à la source nationale, et se féliciter qu'en dehors des types de travailleurs du métal, de la mine et de la glèbe célébrés par Meunier, dans ce même pays wallon, le bon graveur ait su évoquer de façon plus douce le labeur moins dur des filles et des femmes d'ouvriers. Mais il est certain que la partie la plus considérable de son œuvre resta imprégnée de l'es-

prit de Rops, témoin l'illustration des *Fleurs du Mal*, ou celle du *Rideau Cramoisi*, dans laquelle la couleur ajoute au travail de l'eau-forte quelque chose de plus aigu et de plus dramatique.

De Rops encore s'inspire très directement, peut-être trop directement, le peintre aquafortiste Henri Thomas, si habile à accuser d'un lumineux enveloppement les formes féminines, par exemple dans les planches exécutées pour la très belle édition des poèmes de Théo Hanon intitulés *La Toison de Phryné*. Au reste, dans d'autres eaux-fortes gravées librement en dehors de la suggestion d'un texte, comme *Les Soupçeurs* ou *La Cariatide*, la même influence se retrouve, et il est certain que la personnalité de Rops a comme absorbé celle de ce graveur très habile et toujours en quête d'effets originaux. La même remarque s'imposerait pour les *Silhouettes féminines* de Victor Mignot : mais des paysages délicats de la Flandre, de la Hollande, de la Côte d'Azur, prouvent que cet artiste sait voir par ses yeux et réagir de façon originale devant la nature.

En revanche, un artiste que ni Rops ni personne ne semble avoir impressionné, c'est cet étrange James Ensor dont la gravure n'est pas moins originale que la peinture. Les eaux-fortes qu'il a exécutées depuis plus de quarante ans sont en nombre considérable. Le parti pris caricatural, l'affectation de maladie, le désir de narguer toutes les conventions, de scandaliser l'opinion publique et la critique se lisent aussi clairement dans son œuvre gravé que dans ses *Écrits* publiés à diverses

époques et réunis, en 1922, dans un volume d'allure belliqueuse où les croquis provoquants abondent. Toujours excessif, sauf dans quelques œuvres, comme dans ce joli vernis noir intitulé *Le Couple*, il évoque volontiers avec un admirable talent des personnages de cauchemar ; en 1886 il donne la *Cathédrale* comme frontispice à la revue *La Jeune Belgique*, et c'est toute une foule lilliputienne et grotesque grouillant devant les tours impassibles de l'immense monument. Il y a chez lui du Jérôme Bosch et du Breughel, mais du Jérôme Bosch avec plus de caricatures humaines que de monstres, et du Breughel plus tumultueux, parfois plus mesquin, toujours moins souriant. Au fond, l'art de James Ensor est fait d'amertume et de rancune contre tout ce qu'il voit et qui lui semble une injure à la beauté. Mais on se demande souvent en quoi consiste pour lui la beauté. On ne peut nier l'habileté de l'artiste ; on reste inquiet devant son idéal.

Non moins personnel est le lithographe Henry De Groux, salué autrefois comme un novateur dans un numéro spécial de *La Plume*. Fils du peintre Charles De Groux, il avait hérité de son père sa sympathie pour les humbles et son horreur de l'injustice sociale. Un esprit révolutionnaire circulait en lui, qui enthousiasmait les jeunes. L'ardeur de son tempérament se traduisait dans des dessins fiévreux et tendancieux qu'un travail habile parvenait à discipliner et à mettre au point, comme le démontrent deux de ses meilleures œuvres *L'Enthousiasme du carnage* et *La Lisière des bois* où

pendent aux branches de lamentables corps avec cette légende sinistre : *Les vendanges !*

Des artistes comme James Ensor, Henry De Groux, et peut-être même comme le génial Félicien Rops sont en général des fanatiques du paroxysme. Ne leur demandons point l'expression simple et grave de l'âme belge, de l'idéal belge, tels qu'ils se révèlent à nous chez Constantin Meunier ou chez les paysagistes modernes Claus, Courtenis ou Baertsoën. Ce parfait équilibre des facultés, ce souci de la construction solide et rationnelle, cette interprétation sévère de la nature, ce charme des choses et des êtres transcrit directement sur la toile ou dans le bronze n'ont rien à voir avec la nervosité excessive de tempéraments d'exception. A l'heure actuelle, nous trouvons dans tous les genres une admirable floraison de graveurs d'inspiration purement belge. Les types de Constantin Meunier revivent dans les eaux-fortes de Pierre Paulus, né lui-même en plein pays noir et aussi habile graveur que peintre. Les vieux types flamands de Breughel le jeune, ceux de la *Parabole de l'aveugle et du paralytique*, s'accusent chez Laermans avec une vigueur et un relief extraordinaire dans des planches où le trait semble se suffire à lui seul sans cuisine savante et compliquée : quoi de plus simple en effet, de plus énergique et de plus saisissant que la série d'eaux-fortes qu'il a exécutées pour les *Rides de l'eau* de Sander Pierron ou que la planche des *Badauds* ? C'est toute la veine nationale retrouvée en gravure comme en peinture par l'admirable artiste.

Et de même le Gantois De Bruycker évoque, mais dans des planches pleines d'ombre et de lumière d'une technique opposée à celle de Laermans, des coins anciens de Gand et de Bruges, tout grouillants de vie provinciale et falote, où les personnages semblent ratatinés et recroquevillés par l'habitude de penser chichement et petitement. Une planche comme *Le Rolweg à Bruges*, où, dans le mystère d'un vieux quartier plein de marmaille qui s'agite, des dentellières s'appliquent à leur machinale et délicate besogne, une telle planche baignée de clair-obscur profond, imprégnée de vie intense, est bien près du chef-d'œuvre et donne une juste idée du talent original et sincère de l'artiste.

Et puisqu'il s'agit de la Flandre, comment oublier les eaux-fortes si grasses et si lourdes de mélancolie où Baertsoën aimait à rendre la solitude des quais déserts de Gand, des barques solitaires, des canaux silencieux, des moulins dominant les longs horizons, de toute cette vie atténuée et pourtant si profonde de l'eau du pays natal ? Comment oublier Gilsoul, si habile à traduire l'impression d'une place d'Ypres ou du béguinage de Dixmude ?

En regard des Flamands, voici les Wallons, et d'abord les Liégeois amis ou émules de Rassenfosse, Adrien de Witte son aîné, dont les portraits atteignent une si pénétrante expression ; Maréchal, dont la pointe délicate se plaît aux bords de la Meuse, aux divers aspects de Liège, aux épaves des faubourgs et aux architectures d'usines, Auguste Donnay, un grand paysagiste à peine connu en

France, et qu'enchantaient les sapins, les chênes et les bouleaux de Wallonie, un savant interprète aussi de la beauté féminine ; une salle au musée de Liège porte son nom et est consacrée exclusivement à ses œuvres : c'est justice.

A vrai dire, tous les artistes qui viennent d'être cités ont été des peintres avant d'être des graveurs. Il n'en va pas de même de Marc-Henri Meunier, le neveu du grand sculpteur, qui s'adonna presque exclusivement au dessin et à l'eau-forte. Les Ardennes, balayées par la tempête, où des arbres tragiques se courbent lugubrement, ont trouvé en lui un traducteur puissant que la mort a enlevé trop tôt, comme elle avait enlevé aussi son jeune cousin Karl Meunier, le propre fils de Constantin, qui avait accompagné son père en Espagne et en avait rapporté des eaux-fortes pleines de promesses.

Et enfin, avant de quitter les maîtres du cuivre, disons tout ce que l'on attend d'un Langaskens, dont les *Reconstructeurs* et la *Fin du jour* attestent la vision large, le sens décoratif sûr et la connaissance parfaite de la technique, d'un Opsomer à qui l'on doit, entre autres œuvres d'une poésie sincère et prenante, la *Porte bleue* et le *Vieux Pont*, d'un Emile Tielemans, si spirituel et pénétrant dans des planches comme la *Femme et les Pantins* ou comme le *Beau Paon*, d'un Walter Vaes dont l'élégance n'admet pas de fioritures et dont l'imagination d'artiste se joue étrangement dans l'*Invasion des Monstres* où d'in vraisemblables poissons menacent la terre elle-même.

Encore avons-nous négligé ces artistes qui, comme Edmond Van Offel, ont obéi à la fois à leur tempérament idéaliste et à leur esthétique symboliste, dans l'illustration délicate d'œuvres telles que la *Divine Comédie* ou *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Ce ne sont point là des œuvres indifférentes. Bref, la floraison de la gravure belge originale s'est épanouie au point que nulle part ailleurs peut-être, on ne trouve autant d'artistes soucieux de beauté et de perfection technique.

C'est encore en Belgique que la gravure sur bois s'est renouvelée, longtemps avant que la mode ait fait renaître en France ce moyen d'expression si simple, si naïf et si savoureux. Dès les dernières années du XIX^e siècle, George Minne, le premier sans doute, traduisit par la xylographie son mysticisme symboliste aux lignes d'une simplicité géométrique et d'un tragique intense. Doudelet, bientôt après, illustre Maerterlinck dans un décor de rêve désolé et de drame immatériel. Ces tendances supra-terrestres s'imprègnèrent de traditionisme local avec le poète Max Elskamp qui, pour représenter Notre-Dame des Jardiniers ou Notre-Dame des Imagiers, s'inspira de ce que l'imagination populaire pouvait offrir de plus naïf à son âme de primitif. Il tailla dans le bois des lettrines pour ses poèmes ou même ses proses, des culs-de-lampe, des vignettes qui conservent un charme de folk-lore. Telle de ses invocations dans l'*Alphabet de Notre-Dame la Vierge* est touchante comme un bas-relief gothique dans une église de campagne. Il est le poète de ses bois comme il est le sculpteur de ses vers, et nul

ne pourrait affirmer que l'*Alphabet* ne survivra pas à ses *Six chansons de pauvre homme en Flandre*, si touchantes et subtiles qu'elles soient. Au reste Max Elskamp a fait école parmi les écrivains : Jean de Bosschère qui le réclame comme son frère aîné manie tour à tour l'ironie et le symbole avec préciosité, et Braun, frère du poète, transporte l'esprit évangélique dans ses naïves et savantes images.

Depuis l'époque déjà lointaine où fut créé le mouvement actuel, les travailleurs du bois se sont multipliés à l'infini : Pellens, d'Anvers, traduit avec une vigueur et une nervosité rares les aspects divers de sa ville natale, depuis le portefaix cher à Meunier jusqu'au bateau flottant sur l'Escaut ; Albert Delstanche invente pour les poèmes de Verhaeren et les contes d'Eugène Demolder des accompagnements d'une harmonie savante ; Maurice Brocas donne des maisons et des villages une interprétation simplificatrice ; Masui Castrique s'attache à rendre sa vision des ravages de la guerre en même temps que les vieux thèmes de la légende d'Uylenspiegel ; Frans Masereel, obsédé par les textes de Verhaeren, cherche par des procédés issus du cubisme, mais plus rationnels et plus savants, à en interpréter le côté fantastique et dramatique ; on ne saurait nier que ce soit un artiste personnel et puissant ; il étonne, mais il émeut, et toute déformation, voulue par lui, de la réalité, semble destinée à susciter en nous une nuance particulière du sentiment. Enfin, puisque l'outrance, même en Belgique, ne perd jamais ses droits, Jean Cantré emploie le meilleur de son talent à étonner sans toujours émouvoir.

Nous voilà loin de Calamatta et de ses sages élèves ; avec une admirable fécondité l'École belge s'est développée ; il n'y a pas de recherches originales qu'elle n'ait tentées : dans la gravure de contes enfantins, Edgard Tytgat a réalisé de vrais chefs-d'œuvre avec son *Petit chaperon rouge* renouvelé de l'art rustique, imprimé tout entier de sa main, et avec son *Lendemain de la Saint-Nicolas* d'une drôlerie véritablement spirituelle et d'une fantaisie réjouissante. Les meilleurs graveurs se sont ingéniés à composer des ex-libris dans ce pays où le livre est un luxe traditionnel comme le vin de Bourgogne : Auguste Donnay, Rassenfosse en ont dessiné de charmants à côté d'hommes comme Armand Rels ou Titz qui sont presque des spécialistes du genre. De même l'art de l'affiche a été pratiqué avec succès ; les meilleurs dessinateurs s'y sont essayés ; mais qui peut posséder toutes les techniques ? La publicité a son esthétique propre parce qu'elle a ses exigences propres, et ce ne sont pas toujours les maîtres les plus réputés qui, dans ce genre spécial, ont obtenu le plus de succès.

Enfin deux jeunes artistes bien connus et dont il a déjà été question, Anto Carte et Marcel Wolfers ont résolu le problème de la reproduction directe du dessin — et du texte dessiné — par un procédé dont le public ne connaît que les effets ; il est certain que le *Cahier du marchand d'images*, exposé au Salon d'automne de 1922, atteint une saveur dans le jeu des blancs et des noirs et une qualité de tons à laquelle les dessins originaux eux-mêmes arrivent bien rarement. Si, comme il le

semble, ces deux artistes parviennent à reproduire le dessin en couleurs, la découverte sera d'importance, et les belles œuvres pourront se multiplier plus sûrement et plus copieusement encore que par la gravure.

Sans doute rien ne serait plus facile que d'allonger encore cette liste de graveurs et de dessinateurs : quel est le peintre qui n'a pas été tenté par le cuivre ou le bois ? Il y a de fines et précieuses eaux-fortes de Fernand Khnopff ; il y en a de savoureuses de Henri Evenepoël ; mais ce ne sont que des divertissements dans l'œuvre de ces maîtres, et il suffit, pour avoir une idée assez exacte du développement actuel de la gravure belge, de nous en tenir à cette vue d'ensemble un peu synthétique. On n'en éprouvera que plus de joie à découvrir, dans les collections d'estampes, des aspects inédits de la maîtrise flamande et wallonne en cet art charmant, parfois trop dédaigné.

CONCLUSION

Trois ans avant la grande guerre, Émile Verhaeren intitulait *L'Heure heureuse* la préface toute vibrante d'orgueil national qu'il donnait à *La Belgique Illustrée* de Dumont-Wilden. Il disait le noble effort de son pays vers la prospérité matérielle lentement et durement conquise, vers la splendeur intellectuelle rayonnant enfin d'un jeune et puissant éclat. « Si nos deux premiers rois, écrivait-il, furent les témoins de notre volonté d'exister comme un corps solide et irréprochablement musclé, notre souverain d'aujourd'hui se complait à voir comment nos cerveaux existent à leur tour, affinent leurs nerfs et perfectionnent leurs émotions et leurs pensées. Et ces développements successifs et ces conjectures heureuses ont lieu à point nommé pour qu'une jeune reine — la première en Belgique pour qui l'art représente et résume l'unité et la diversité du monde — leur accorde son attention et son sourire. »

Heure heureuse en effet — nous le sentons mieux par la comparaison avec l'heure sinistre qui bientôt sonna —

heure vraiment heureuse que celle où la pensée belge, se dégageant peu à peu de la matière, s'épanouit largement, une et diverse à la fois, dans le livre et le bronze ! Pendant un demi-siècle on s'était cherché soi-même ; et voilà qu'enfin on s'était trouvé — ou retrouvé ! Car si les peintres et les sculpteurs rejoignaient les vieux maîtres gothiques, les Rubens et les Jordaëns, les poètes et les romanciers, eux, « n'écrivaient point avec deux siècles de littérature pesant sur leurs épaules... Fils de la Flandre ou de la Wallonie, ils avaient écouté l'âme de leur race qui s'était tue depuis longtemps... Oh ! les belles pages imprégnées de sensualité et de mysticisme ! Oh ! les cris de la chair mêlés aux élévations de l'âme ! Oh ! les contrastes fondus, les antithèses entremêlées, les facettes multiples d'une même pierre dure et rayonnante ! »

C'était certes un spectacle unique que celui des artistes et des écrivains communiant d'une même ardeur en l'œuvre de beauté pour la plus grande gloire de la Belgique flamande ou wallonne, de la Belgique profondément humaine par sa faculté de jouir et de souffrir, d'aimer et d'être aimée, d'endurer et d'espérer, de se fixer d'avance le prix de la vie et de réaliser tenacement son vouloir. Du côté des écrivains Charles De Coster et Octave Pirmez avaient fondé, vraiment fondé la littérature belge moderne. C'est d'eux qu'était sortie la génération que célébrait Verhaeren : et d'abord Verhaeren lui-même, passionné de la vie jusque dans les tares inséparables de sa grandeur, créateur d'images,

de symboles, de rythmes et de sonorités où se traduisent tour à tour la force et la tendresse, l'immense effort humain, la peine d'hier et d'aujourd'hui de tous les pauvres gens de Flandre, l'amour universel et l'intime volupté, le besoin d'agir et la gloire de penser.

Et près de lui, l'ami d'enfance, le charmant, le délicat, le voluptueux Rodenbach, atteint du mal de Bruges et en mourant comme elle. Puis Van Lerberghe, musical, ineffable et pourtant épris de la beauté latine dans son âme flamande, Maeterlinck, dont l'optimisme mystique fut consolateur des âmes que la vie, et surtout que la mort effraie, Maeterlinck à la langue harmonieuse, dont le théâtre évoque des visages d'âmes dans une atmosphère de rêve ; et non loin d'eux, le raffiné de simplicité, le naïf, savant en vocables imprévus, qu'est Max Elskamp, chez qui la candeur verlainienne s'efforce parfois à l'ésotérisme mallarméen ; puis tous les bons compagnons de lutte de la *Jeune Belgique*, le pétulant, juvénile et spirituel Max Waller, mort à vingt-neuf ans après avoir vu le triomphe des lettres belges dû avant tout à l'effort unanime, mais beaucoup aussi à son audacieuse revue ; Albert Giraud, parnassien exquis et impénitent, Théo Hannon, hanté par l'ombre de Banville, Iwan Gilkin, épris de satanisme baudelairien, Grégoire Le Roy, qui se plaisait alors au bruit du rouet et à la chanson du besacier ; le très doux et très tendre Fernand Séverin, l'humoriste Van de Putte et le silencieux Arthur Toisoul qui laisse parfois tomber des vers précieux comme des incantations ; Thomas Braun et

Victor Kinon, dévots à la Vierge de Montaigu et au vieil art des chants rustiques et divins, le symboliste Albert Mockel, Jules Delacre, Vierset, Blanche Rousseau et tant d'autres pour qui le vers fut la joie indispensable de la pensée, l'expression délicieuse et inéluctable de la vie intérieure.

Et que de vigoureux romanciers, que de conteurs souriants le poète contemplait encore dans sa vision de la Belgique intellectuelle ! Le compagnon de lutte, celui qui, le premier, avait fait connaître en France l'art littéraire belge, l'auteur du *Mâle* et du *Mort*, le glorieux Camille Lemonnier au verbe parfois grandiloquent, mais toujours savant, à l'âme ardente et vibrante ! Le hardi, violent, excessif et magnifique Georges Eekhoud, frère d'art de Léon Cladel, mais Flamand de race comme Georges Virrès qui s'efforce de le suivre, comme Franz Hellens qui rêva jadis dans les villes mortes et s'attache maintenant aux formules hermétiques des nouvelles écoles, comme le sage et classique Anversois Van Offel dont le talent évoque avec une spirituelle saveur les paysages et l'âme du sol natal. Il pensait aussi — et avant tout peut-être — à celui qui, par le théâtre, par le roman, par la critique et jusque dans le prétoire, combattait depuis un demi-siècle pour la pensée belge, à Edmond Picard, dont l'œuvre considérable commande le respect toujours, l'admiration souvent. Il pensait au rire bon enfant du Bruxellois Léopold Courouble, le père jovial de la famille Kaekebrouck, au Montois Georges Garnir, tour

à tour attendri et comique, à toute cette belle phalange de romanciers et de conteurs wallons : Henri Maubel, mort trop tôt, Hubert Krains, l'auteur de ce chef-d'œuvre le *Pain noir*, à Edmond Glesener dont l'émotion discrète transparait dans le *Cœur de François Rémy* et la satire cinglante, toujours prête au pardon, dans *Monsieur Honoré* et *Le citoyen Colette*, à Hubert Stiernet dont le *Roman du tonnelier* est une très belle chose, à Maurice Des Ombiaux, expert aux grands crus bourguignons et aux tabacs de qualité, à Louis Delattre, qui conte, pourrait-on dire, « une fleur à la bouche » et qui a choisi ce titre même pour un de ses plus jolis recueils de nouvelles, à Albert Mockel, déjà nommé, fondateur de la revue la *Wallonie* dont les *Contes pour les enfants d'hier* font songer à un Voltaire mosan.

Ah ! l'heure heureuse vraiment que celle où le théâtre lui-même, si longtemps vassal du boulevard parisien, redevenait autochtone avec Paul Spaak, le poète de *A Damme en Flandre*, avec Gustave Van Zype qui mettait à la scène les questions morales et sociales les plus hautes sans rappeler ni Alexandre Dumas, ni François de Curel, enfin avec le truculent Crommelynck dont le *Cocu Magnifique* étonna Paris et dont le *Sculpteur de Masques*, pour qui Verhaeren écrivit une admirable préface, garde un esprit flamand dans une action shakespearienne.

Et je ne parle point ici des historiens, des critiques, des savants, qui, eux aussi, contribuaient à la splendeur de la pensée belge ! En vérité la floraison débordait !

Le *Mercur*e de France éditait beaucoup de ces œuvres qui n'avaient rien de parisien et, pendant les trois années qu'il publia l'*Almanach des Poètes*, le tiers des vers environ était d'origine belge. Quant à l'illustration, on l'avait demandée exclusivement à deux Liégeois, Rassenfosse et Donnay. Quel triomphe ! Et cela, en moins d'un demi-siècle, sans une seule minute perdue à de vaines imitations de l'antique, de la Renaissance, ou des modes de Paris. Le succès était venu grâce à l'inspiration spontanément issue du sol, grâce à la peinture de l'âme et du décor belge, grâce aussi à ces qualités de ténacité, de labeur, de bon sens qui préservèrent les auteurs, Flamands ou Wallons, de la dangereuse facilité et de l'outrance un peu niaise.

Elles étaient donc devenues, les bonnes lettres belges, les égales de leurs sœurs, Peinture, Sculpture et Gravure, qui avaient cherché plus longtemps leur voie, égarées peut-être par les faveurs du pouvoir qu'on voyait aller plus souvent aux artistes routiniers et inutiles qu'aux pionniers indisciplinés et superbes. Elles avaient, en trente ans, fait le chemin que les arts n'avaient accompli qu'en trois quarts de siècle. Mais enfin on était arrivé au même point. En peinture, en sculpture, en gravure comme en littérature, même passion du vrai, même effort vers le beau franchement abordé, sans prétentions au joli, au compliqué, au raffiné ; même épanouissement présent, mêmes promesses d'avenir ! Oui, l'heure était vraiment heureuse.

Ce qui advint ensuite, nous ne le savons que trop.

Mais dans le droit violé, dans la souffrance endurée, dans les exaltations et les détresses, dans les vibrations nouvelles de la conscience collective ou individuelle, littérateurs et artistes acquièrent cette richesse de sentiments, cette discipline de la pensée, qui sont les sources les plus fécondes d'énergie créatrice. Et c'est ainsi que nous assistons à cette éclosion nouvelle d'œuvres dont nous avons essayé de donner ici un rapide aperçu. Comment ne pas avoir confiance dans les glorieuses destinées d'un art qui a su, qui sait, qui saura encore se renouveler par un contact perpétuel avec les réalités physiques, intellectuelles et morales du sol où il a pris naissance ? Son évolution n'est pas achevée, parce que rien de ce qui est vraiment vivant ne cesse d'évoluer. Mais l'avenir est rassurant. Verhaeren, dans la préface déjà citée, écrivait encore : « Nous agissons et pensons avec un invariable et tenace bon sens. Peu m'importe que ce mot se colore aux yeux de certains d'une teinte déplaisante, j'aime à l'employer pour caractériser notre manière de sentir. » Oui, le bon sens sera certainement la grande force de l'École belge ; il la gardera des outrances d'où sort parfois la beauté, mais qui ne sont point la beauté. La Belgique fera l'économie des aberrations ; elle se contentera de les étudier chez autrui pour en dégager la beauté. De cet effort futur il ne faut pour garant que l'admirable mouvement des jeunes chez qui la pensée tend à s'exprimer par des modes si variés et si riches. Déjà le peuple belge occupe dans le domaine intellectuel la place glorieuse qu'il a su s'acquérir dans

l'histoire politique et militaire par quatre années d'héroïque vertu dont l'humanité ne perdra jamais la mémoire.

Aux carillons de Flandre, aux clochers de Wallonie, l'heure heureuse a sonné de nouveau !

TABLE DES PLANCHES

		Pages
I.	<i>Anvers</i> , par Constantin Meunier (collection Jacques-Meunier)	Frontispice
II.	<i>La famille de Hemptine</i> , par Navez (Musée de Bruxelles)	16
III.	<i>La Furie espagnole</i> , par Henri Leys (Musée de Bruxelles)	20
IV.	<i>Le Jardin du pépiniériste</i> , par Henri de Braekeleer (Musée d'Anvers)	28
V.	<i>Un Sphinx parisien</i> , par Alfred Stevens (Musée d'Anvers)	32
VI.	<i>L'Homme à la presse</i> , par Constantin Meunier (Collection Jacques-Meunier)	48
VII.	<i>L'Homme en rouge</i> , par Henri Evenepoël (Musée de Bruxelles)	52
VIII.	<i>La Drève ensoleillée</i> , par Franz Courtens (Musée de Bruxelles)	60
IX.	<i>Les Marchands de craie</i> , par Léon Frédéric (partie centrale) (Musée de Bruxelles)	64
X.	<i>Les Chalands sous la neige</i> , par A. Baertsoën (Musée de Bruxelles)	80
XI.	<i>Pieta</i> , par Albert Servaës (Musée de Bruxelles)	84

VERIFICAT
2007

170

L'ART BELGE DEPUIS 1830

XII. *Le Léopard*, par Félix Bouré (Musée de Bruxelles) . . . 92

XIII. Etude pour la *Fontaine du Brabo*, à Anvers, par
Jef Lambeaux (Musée de Bruxelles) 96

XIV. *Vers la vie*, par Victor Rousseau (Musée de Bruxelles). 112

XV. *Tête d'aveugle*, par Gustave Jacobs 128

XVI. *Le Pendu*, eau-forte par Félicien Rops (Extrait des
Aventures d'Uylenspiegel, par Charles De Coster). 144



VERIFICAT
1957

CAROLLE
BIBLIOTHEQUE

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.	I
CHAPITRE I	
Les Peintres	19
CHAPITRE II	
Les Sculpteurs	87
CHAPITRE III	
Les Graveurs et les Illustrateurs.	137
CONCLUSION.	161
TABLE DES PLANCHES.	169

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY. 744.

